



الفيلموسوفى
نحو فلسفة للسينما

تأليف
دانييل فرامبتون

ترجمة وتقديم
أحمد يوسف

1404

الفيلموسـوفى
نحو فلسفة للسينما

المركز القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1404
- الفيلموسوفى : نحو فلسفة للسينما
- دانييل فرامبتون
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2009

هذه ترجمة كتاب :

Filmosophy

by : Daniel Frampton

First published in Great Britain in 2006 By wallflower press

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

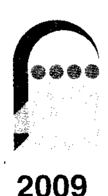
e.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

الفيلموسوفى

نحو فلسفة للسينما

تـــأليــــــف : دانييل فرامبتون

ترجمة وتقـديم : أحمد يوسف



2009

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

فرامبتون ، دانييل
الفيلموسوفى : نحو فلسفة للسينما / تأليف دانييل فراميتون ؛
ترجمة وتقديم أحمد يوسف .
ط ١ - القاهرة ، المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٩ .
٣٧٢ ص ، ٢٤ سم
١ - السينما (مهنة) .
(أ) يوسف ، أحمد (مترجم ، مقدم)
(ب) العنوان
٧٩١,٤٣٠٢٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢١٦٠٤
الترقيم الدولى I.S.BN.978-977-479-680-9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة المترجم

عندما كانت السينما فى سنواتها الأولى، عانت كثيرا لكى يعتبرها صفوة المثقفين "فنا" له جمالياته الخاصة مثل كل الفنون "الرفيعة" الأخرى. كانت المشكلة تتمثل فى جانبين: الماضى والحاضر، أما عن الماضى فلأنها كانت ابنا شرعيا للفوتوغرافيا والفانوس السحرى، وكلاهما لم يكن قد اكتسب صفة أن يكون فنا بالمعنى الحقيقى للكلمة، وفى الحاضر أصبحت السينما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هى وسيلة التسلية الجماهيرية الأولى، خاصة فى أمريكا حيث الملايين من المهاجرين الجدد الذين لم يكونوا يعرفون اللغة الإنجليزية بعد، وكانت السينما "الصامتة" هى التسلية الأكثر ملاءمة لثقافتهم المحدودة ورغبتهم فى المتعة الهروبية بعد عمل يوم شاق، ومن أجلهم كانت تُصنع مئات الأفلام البسيطة الساذجة كل أسبوع، والتى كان المثقفون يترفعون عن مشاهدتها باعتبارها موجهة للرعاع.

لكن كان هناك من جانب آخر فنانون يستخدمون هذا الوسيط الجديد بقدر كبير من الحرية الإبداعية، ومن خلال الممارسة ظهرت أفلام تحاول أن تلمس حدود مدارس فنية من عالم الشعر والفن التشكيلى والموسيقى، وبقدر ما كانت السينما تعتمد على "تسجيل" الواقع على شريط السليولويد مثلما كان يفعل الأخوان لوميير، فإنها كانت تستطيع أيضا أن تقوم بـ"تحوير" هذا الواقع على طريقة ميلييس من خلال عشرات "الحيل" فى التصوير والتحميض والطبع على شريط السليولويد ذاته، لذلك ظهرت – إلى جانب الأفلام البسيطة أو "الواقعية" – أفلام سيريالية وتعبيرية وتجريبية وطلّيعية فى وقت مبكر من تاريخ السينما. لكن هذه "الممارسة" كانت تنتظر تحوّلها إلى "نظرية" مثلما يحدث فى الفنون الأخرى، ومن هذا الباب دخل الفلاسفة وعلماء النفس

وأصحاب الدراسات اللغوية إلى ميدان التنظير السينمائى منذ العقد الثانى من القرن العشرين، لتتوالى بعدها النظريات السينمائية التى كانت تتراوح بين نظرية تقول أن السينما "يجب" أن تكون واقعية لأن ذلك يفى بجوهرها الفوتوغرافى، ونظرية أخرى تقول إنه "يجب" على السينما أن تبتعد عن الواقع لكى تصبح فنا، وهو مايتلاءم مع جدها الفانوس السحرى القادر على أن يخلق الصور بعيدا عن نسخ الطبيعة ومطابقة الواقع. غير أن السينما كممارسة لم تتوقف طويلا أمام هذه الـ"يجب"، وظلت عبر تاريخها الطويل القصير تحاول أن تحقق ما "تستطيع".

تجاوزت الممارسة إذن حدود أى نظرية تحاول أن تقيد السينما فى "وصفة" محددة، وهذا ماجعل النظريات السينمائية تلهث وهى تجرى خلف عشرات الأفلام الجديدة ذات الطموح الإبداعى والتقنى الذى لا يعترف بالقيود، ومن هنا كان مصدر ترحيبى عندما تم تكليفى بترجمة كتاب "الفيلموسوفى" للمؤلف دانييل فرامبتون، لأن هذا الكتاب "يحاول" أن يؤكد مرة أخرى على قدرة أصحاب النظريات السينمائية على مواكبة الأفلام الجديدة، وقد اكتشفت منذ اللحظة الأولى أن المؤلف يقف على أرض الحدود الفاصلة (أو المشتركة) بين الفلسفة والسينما، فكأنه يضع قدما هنا وأخرى هناك، كما أن المؤلف يؤسس "نظريته" على قدرة السينما المعاصرة على أن تخلق – من خلال الكومبيوتر – صورا ليس لها أصل واقعى، علاوة على أن العديد من الأفلام الحديثة تستخدم طرقا غير تقليدية فى السرد تكاد أن تتناقض مع اعتبار أن السرد السينمائى يقدم قصصا "موثوقا بها" عن شخصيات شبه واقعية. (تكاد أفلام مثل "قصة شعبية رخيصة" و"مشتبهون عاديون"، علاوة على أفلام التحريك الكومبيوترية أن تشكل النقطة الفاصلة فى هذا الاتجاه). ومن نقطة البداية تلك تستطيع أن تتعرف على أن فرامبتون ينضم إلى أصحاب النظريات التى تؤكد على أن للسينما عالمها الخاص والمستقل تماما عن الواقع.

هذا العالم الخاص يذهب به المؤلف إلى الحد الأقصى، فالفيلم له عقله الخاص، وتفكيره الخاص، كما أنه لا يمكن التعبير عنه باستخدام المصطلحات التقنية المعتادة

(ويكاد المؤلف أن يقول أحيانا إنه لا يمكن التعبير عن السينما بأى كلمات)، فهو يرى أنه "يجب" عليك ألا تقول إن الكاميرا تحركت لكى تقترب من الشخصية، بل إن الفيلم هو الذى تحرك، وبكلمات أخرى فإن الفيلم عنده يصبح كائنا حيا يفكر ويفعل، وأنه لا يمكنك أن تقطِّع أوصال هذا الكائن لكى تفهمه، فذلك سوف يقتله وينزع عنه بذرة الحياة، وهو قول فيه جانب من الصحة فيما يتعلق بلقاء الناقد أو المتفرج بالعمل السينمائى، فهذا اللقاء بالفعل لقاء بين كائنين تنبض فيهما الحياة، ويتفاعلان فى جدل يعتمد فى كل لقاء على العديد من العوامل الذاتية والموضوعية، ومن هنا فإن تجربة تذوق فيلم ما هى تجربة متجددة دوما تكاد أن تتغير مع كل مشاهدة جديدة.

من جانب آخر، فسوف يلحظ القارئ تأثر الكاتب بخلفيته الفلسفية، وهو يستعين - ربما أكثر من اللازم - بكتابات العديد من الفلاسفة الذين يتفق معهم أحيانا ويختلف أحيانا أخرى، وهو يستعير منهم لغتهم الفلسفية التى تنحو كثيرا إلى الإسراف فى التكرار والاستطراد، كما تميل إلى الصعوبة الشديدة والغموض، الذى يكاد أن يكون غموضا صوفيا يحاول أن يشير بالكلمات إلى "مالا يمكن التعبير عنه بالكلمات". ومن خلال هذا الطريق الصعب استخدم المؤلف مصطلحات جديدة لكى يعبر عما يعتبره "مفاهيم جديدة"، فهو يطلق مثلا على التوليف والمونتاج مصطلح "التحولات"، ويستخدم "التأطير" بديلا عن التكوين، وأفعال الكاميرا بدلا من حركة الكاميرا، و"الأفكار المنزلقة الطويلة" بدلا من "اللقطة المشهد". ويؤكد - من وجهة نظره - أننا بحاجة لهذه المصطلحات الجديدة لأنها سوف تغير التجربة السينمائية للمتفرج فى مشاهدة ومعايشة الأفلام.

ولأن دانييل فرامبتون لا يطمح فقط إلى وصف السينما من خلال الفلسفة، بل إلى اعتبار "السينما فلسفة"، فإنه يستخدم عشرات المصطلحات الفلسفية التى تصل إلى حدود الميتافيزيقا، والفيلم عنده "كائن سينمائى ميتافيزيقى يراقب شخصيات الفيلم دون أن تعلم". لذلك لن تجده يتوقف كثيرا عند "مؤلف" الفيلم، فالفيلم يفكر لنفسه ومع المتلقى، وكأن ذلك تأكيد على مقولة "موت المؤلف" التى تكررت كثيرا فى أدبيات "مابعد

الحداثة". وربما يبدو فى أفكار الكتاب والكاتب بعض التناقضات، فهو يقف ضد النظريات التى تقول للمتفرج مايجب عليه أن يفعل، بينما هو ذاته يقع فى نفس المأزق، كما أنه ينتقد النظريات التى تستخدم تعبيرات تصنع تشبيهات بين السينما والإنسان، فى الوقت الذى سوف تجد عنده أحيانا مثل هذه التشبيهات، مثل أن "السينما تتنفس الزمن".

والكتاب بالفعل أثار جدلا بين النقاد، لأنه يبدأ بهدم الكثير من الأفكار الشائعة عن العلاقة بين التقنيات والجماليات، مثل القول بأن زاوية كاميرا معينة تعنى شيئا محددا، والحقيقة أن هذه المقولات التعليمية تختزل السينما فى الوقت الذى تتجاهل فيه أن هذه التقنية أو تلك ليست إلا جزءا من سياق كامل من التقنيات الأخرى، فالمعنى وراء زاوية كاميرا لا يتحدد إلا فى علاقته - على سبيل المثال - مع الإضاءة، واللقطتين السابقة واللاحقة، والدراما الكامنة فى المشهد، من ضمن عومل أخرى عديدة. كما أنه لا يمكنك أن تختلف مع الكاتب فى أن الشكل والمضمون هما فى حقيقتهما شىء واحد، لكن ربما تختلف معه فى المصطلحات الجديدة التى وضعها بدلا من المصطلحات المعتادة، أو أنك قد تختلف معه فى الأسلوب شديد الصعوبة الذى حاول به أن يصوغ أفكاره، وسوف تحتاج منك هذه المصطلحات والأفكار للكثير من الجهد الذى أرجو أن تخرج بعده ياعزيزى القارئ بأفكار جديدة عن السينما، وهى الأفكار التى قد نتفق مع بعضها ونختلف مع البعض الآخر، لكن ربما كان الاختلاف هو الأكثر قدرة على بعث الحيوية فى ثقافتنا السينمائية.

المترجم

اعتراف بالفضل

أود أن أشكر الآتية أسماؤهم، على نحو قريب من التتابع الزمنى من الماضى إلى الحاضر:

والد والدى، فريديريك فرامبتون، لكونه مصورًا فوتوغرافيًا وصلت كاميراته فى النهاية لى.

أمى وأبى، لأسباب واضحة، ولأسباب أخرى عظيمة ولا يمكن وصفها بالكلمات.

أخوىّ ديفيد وسول، لأسباب غير قابلة للشرح أو الطباعة.

اثنين من المعلمين فى فترة مبكرة من حياتى فى مدينة كيترينج، الفنانين بوب بولاك وجون بيرسون.

كولين ماكابى وجون أوطومسون، لإلهامهما ودفعهما كل الزملاء.

كلية بيركبيك ومعهد الفيلم البريطانى.

الأكاديمية البريطانية، وبول ومالكولم وجيمس فى شركة أفلام تشانيل، وجون سايرز فى فاير فيلمز، لمساعدتهم المالية.

لورا مالفى، لإبدائها الرأى فى نص الكتاب.

جايلز فرامبتون وسينثيا كليرك لتشجيعهما إياى.

يان كريستى وجيفرى نويل سميث لانتقاداتهما.

دى إن رودويك وليونيل بينتلى لكلمات التشجيع والنصح.

يورام آلون وفريق دولفلاور بريس.

وأصدقائى جولى بوش، وأليسون فيدلر، وكيت جودمان، ونيك ماكسيس، ومايكل ويليامز، لدفعهم لى على لاستمرار.

لندن ، المملكة المتحدة

سبتمبر ٢٠٠٦

مقدمة

في صيف عام ١٨٩٦، حضر ماكسيم جوركى عرضًا لسينماتوغراف لوميير فى مدينة نيجى نوفجورود فى روسيا، وسجل ملاحظته الشهيرة عن تجربته فى مشاهدة العرض الصامت بالأبيض والأسود، ونشرت هذه الملاحظة فى صحيفة محلية:

"فى الليلة الماضية كنت فى مملكة الظلال. آه لو كنت تعلم كم كان غريبًا أن تكون هناك.إنه عالم بلا صوت، بلا لون. كل شىء هناك - الأرض، والأشجار، والناس، والماء، والهواء - مصبوغ بلون واحد هو اللون الرمادى. إن الأشعة الرمادية تسقط من الشمس عبر السماء الرمادية، لتصبح العيون رمادية، والوجوه رمادية، والأوراق والأشجار بلون رمادى شاحب. إنها ليست الحياة وإنما ظلها، إنها ليست الحركة وإنما طيفها الذى لا صوت له".[١]

وبعد مائة عام، وعلى قرص دى فى دى لفيلم "اتصال"، عبَّرت جودى فوستر عن تعليقها الخاص على صنع الفيلم، وتحدثت فى إحدى النقاط عن مشهد محادثة بسيطة بين الشخصية التى قامت بأدائها وحبيبها الذى لعب دوره ماتيو ماكونى. لقد أشارت جودى فوستر، بقدر غير قليل من الصدمة، إلى حقيقة أن المخرج روبرت زيميكيس قد أعاد عن طريق التقنية الرقمية ضبط انفعالات وجهها فى هذا المشهد، فقد أزال زيميكيس حركة حاجبها بطريقة تجعل الشخصية تبدى رد فعل مختلفًا تجاه ماكونى. لقد بدت جودى فوستر وقد أصيبت بالضيق على نحو واضح، ليس فقط لأن أدائها الأصلى اعتبره المخرج غير ملائم، ولكن لأنها كشخص قد أُنتهكت بمؤثرات رقمية، وقالت: "كفى عبثًا بوجهى!".

إن كلاً من جوركى وجودى فوستر يمثلان حقيقة بسيطة عن السينما: أنها لم تكن أبداً، وأنها لن تكون، مجرد نسخ مباشر للواقع. إن السينما عالم قائم بذاته، سواء كان عالمًا مليئًا بالظلال الرمادية الصامتة، أو عالمًا يسهل التلاعب به بقدر كبير من المرونة. إن هذا العالم الفيلمى عالم مسطح منظم ومكثف، عالم تم إعادة تكوينه برهافة كبيرة على نحو غير مرئى. إنه عالم تربطه فقط صلة "القرابة" بالواقع، وإن التعدد الهائل لوسائط الصورة المتحركة فى القرن الواحد والعشرين يعنى أن العالم الفيلمى قد أصبح بالنسبة لنا هو العالم الثانى الذى نعيش فيه، عالم ثان يغذى ويشكل إدراكنا وفهمنا للواقع. لذلك فإنه يبدو من المهم على نحو خاص أن نفهم الصورة المتحركة، التى نتعامل معها بطيف واسع من الأطر الإدراكية التى نستخدمها لكى نفهم هذه الصور، فقبل أن نتجادل فى ثقة حول سوسيولوجيا السينما فإنه يجب أن يكون لنا طيف واسع من فلسفات الصورة المتحركة، أى أنه يجب علينا قبل أن نتحدث بثقة عن التأثيرات الاجتماعية للسينما فإنه يجب أن ندرس كيف تؤثر السينما على مشاعرنا وأفكارنا كأفراد، وكيف تؤثر السينما مباشرة على وجداننا. ولقد قام بذلك كل من الفلاسفة وأصحاب النظريات السينمائية منذ اختراع السينما، إنهم أدركوا أن الطريقة التى نتفاعل بها مع السينما تغذى وتعكس الطريقة التى نتفاعل بها مع الواقع، وأن طبيعة التجربة الجمالية، كشكل من أشكال المعرفة، هى بنفس فاعلية الفكر المنطقى. لم يكن الحكم الجمالى عند كانت حكمًا ذهنيًا أو قائمًا على تصورات ذهنية، فنحن بالضرورة كائنات جمالية لها عاطفة جمالية طبيعية وذائقة عملية، وحاجة منطقية إلى العواطف مثل الدهشة والمتعة. إن العقل تحركه العين، والجمال يكمن فى عين من ينظر، لذلك فإنه إذا أزيل الجمال تتم إزالتنا أيضًا، وهذا ما يدل على أهمية الجماليات بالنسبة للفلسفة. نحن لسنا كائنات جمالية فقط عندما نكون فى حالة "تأمل" أمام الأعمال الفنية، إننا نفكر على نحو جمالى طوال الوقت، نضع أصدقاءنا داخل أطر، ونتأمل المناظر الطبيعية، وحتى ونحن نشاهد التليفزيون، وفاعلية هذا التفكير الجمالى سارية على نحو أكثر أهمية فى عصر مشبع بالصور. لكن دعنا ننسى الثقافة والنظريات والفلسفات لبرهة قصيرة، ولنفكر فى السينما، مجرد السينما، نفكر ببساطة

فى التجربة الشخصية للسينما: فماذا تمثل لنا إذ نجدها مثيرة للاهتمام والتفكير العميق؟ أى نوع من العالم ترينا إياه؟ لماذا هى غريبة ومألوفة معًا؟ ماذا يكشف عنه انفصالنا عنها واقترابنا منها فى الوقت ذاته؟ إننا جميعًا نستمتع بروايات الأفلام، تلك القصص المرتبة جيدًا والتى تسير فى خط منتظم متدفق، لأننا فى جانب من الأمر نعيش فى الحياة سيناريو سيئًا مثيرًا للدهشة يستغرق حياتنا كلها (ولعلنا جميعًا نريد فى السر أن نعيش حياة تشبه الأفلام). وأنا سعيد تمامًا بأن أعترف أن الذهاب إلى السينما يمكن أن يكون رغبة كلاسيكية فى الهروب، أو نوعًا من عقار أحلام اليقظة. وإن ما تتوقعه عندما تصل إلى السينما وتأخذ مقعدك هو جزء من اللذة، إنك تتوقع المتعة، والحصول على معرفة، وإيقاظ المشاعر الجمالية، والفرجة والنسيان. وظلام قاعة العرض يبدو ضروريًا تمامًا لذلك اللقاء الكامل بين الفيلم والمتفرج: إننا نفقد أجسادنا لتستولى عقولنا علينا، وتعمل وحدها وقد اشتبكت مع العالم الفيلمى وتعلقت به.

وعندما أغادر السينما فإننى شخصيًا أشعر أننى مستنزف ومشوش وشبه منفصل عن العالم، على الأقل لحظات قليلة. إن الواقع يبدو عندئذ عشوائيًا، بلا بناء، وفى حالة من الفوضى. وإن تلك العودة الخاطفة من عالم آخر هى تجربة فى حد ذاتها، عندما نشعر بثقل الحمل ونبحث عن العون (عادة فى أقرب مقهى أو حانة). إن الفيلم يستغرق وقتًا لكى يغادر رأسى، كما يستغرق الواقع وقتًا لكى يعود واقعًا من جديد، إن الوقت الذى يحتاجه عقلى وجسدى لكى يعاد ضبطهما وتوافقهما. لكن لبعض الأفلام تأثيرًا يبقى لفترة أطول، ليس دائمًا فى مجال تغيير وإعادة تشكيل الواقع، ولكنه تأثير أقرب إلى الإقامة المستمرة الرقيقة فى إدراكاتنا، حيث تبدو الحياة خارج السينما كأنها أطلقت من عقالها، وأضيئت، وتحررت، ويبدو الزمن أكثر طولاً، والحركات أكبر من حجمها، إن إدراكاتى تتحول إلى صور، وعينىّ تتحولان إلى كاميرات، دون خوف من أن نتعلق بالوجوه أو اللحظات. إن السينما تكشف عن الواقع، بأن تعرض لنا صورة مرآة مشوهة له. إن السينما تحول ما نتعرف عليه (بطريقة صغيرة أو كبيرة)، وهذا التحول الفورى يكشف عن الفكرة بأن تفكيرنا يمكن أن يغير عالمنا. إن الشعور عندما تخطو خارجًا من قاعة العرض يمكن أن يقود إلى

اكتشاف جديد، إلى تحول، إلى "معرفة صغيرة". لماذا هذه هى الطريقة التى نشعر بها؟ ماذا يصنع الفيلم لكى يخلق هذا الشعور؟ إن الأمر يبدو كما لو أن السينما – فى بعض أشكالها – يمكن أن تعيد تشكيل لقائنا بالحياة، وربما أيضًا تزيد من طاقاتنا الإدراكية. إن السينما تتيح لنا أن نرى الواقع من جديد، وأن توسع إدراكاتنا، وترينا واقعًا جديداً. إنها تتحدى نظرتنا عن الواقع، لتؤكد على الاكتشاف الظاهراتى حول الكيفية التى تدرك بها عقولنا الواقع.

إنها الطريقة المتفردة التى تأخذ السينما بها الواقع الجديد وتعيد تصويره، وهى الطريقة التى يبدو أنها تكمن وراء هذا التأثير على المتفرج. لكن هل نحتاج دائمًا للبدء بالأسئلة حول "علاقة السينما بالواقع" لكى نفهم السينما؟ لقد كان الكتاب يصفون دائمًا هذه العلاقة، لكنهم كانوا يجدون بعد ذلك أنهم فى حاجة إلى الامتداد بها خارج كل حدود الإدراك. وعلى سبيل المثال، فإن "بيكام"، ذلك الفرنسى الغامض صاحب النظرية المبكرة، كان قد كتب فى عام ١٩١٢ أن السينما تقدم "واقعية غير قابلة للإمكان".[٢] وبعد ست سنوات، كتب الناقد الموسيقى الفرنسى إيميل فييرموز ملاحظة حول أن السينما تبدو كأنها تصنع "واقعًا أعلى" قد يكون "أكثر قوة فى صدقه".[٣] إن السينما عادة تقدم لنا عالمًا يمكن التعرف عليه، لكن مجرد ذلك الأمر لا يعنى أننا يجب أن نجهد أنفسنا لكى نثبت "لماذا هو ليس نسخة من الواقع"، ولكن كيف أنه واقع جديد، عالم "جديد". إن الفارق المعرفى مهم هنا، وبالنسبة لسينمائى مثل فسيفولد بودوفكين فإن المفتاح فى فهم السينما باعتبارها فنًا: "بين الحدث الطبيعى وظهوره على الشاشة هناك اختلاف ملحوظ. إنه بالضبط الاختلاف الذى يجعل من السينما فنًا."[٤] وبمعنى من المعانى فإن العالم الذى تم "التقاطه" أو "اقتناصه" عن طريق السينما تتم إعادة تشكيله على الفور، لكن يمكن أيضًا المحاجاة بأن تلك ليست إلا شريحة سينمائية محددة من العالم هى التى تظهر على الشاشة، وأنه عندما تدور الكاميرا فإن نوعًا محدداً من الواقع يشق طريقه إلى المقدمة، كأنه نجم سينمائى وليد. إن هذا "الواقع السينمائى" قد لوحظ عن طريق الألمانى صاحب النظرية فالتر بنجامين، الذى رأى أن هناك "طبيعة مختلفة تفصح عن نفسها للكاميرا أكثر مما تفصح عن نفسها للعين المجردة".[٥]

ويذكِّرنا الفيلسوف الأمريكى ستانلى كافيل فى عام ١٩٧١ فى كتابه "العالم معروضًا" بأن جزءًا من سبب استمتاعنا الكبير بالسينما هو ببساطة لأن لدينا رغبة طبيعية فى أن نرى العالم وقد أعيد خلقه وروايته بنفس صورته. إن السينما بالنسبة لكافيل هى عن الفنانين الذين يعيدون تنظيم صور الواقع بأفضل ما يستطيعون، والفيلم هو تعاقب "عرض آلى للعالم" استمد مغزاه من "الاكتشافات الفنية للشكل والنمط والنوع والتكنيك"، والفنان السينمائى يقوم ببساطة بالسيطرة على هذه "الآلية" واستخدامها بأفضل ما يستطيع من الإبداع.(٦) وجماليات السينما عند كافيل هى "ما يحدث للأشخاص والأشياء والأماكن عندما تتم صياغتها وإزاحتها عن مكانها بطريقة مختلفة، عن طريق كاميرا الصورة المتحركة، ثم عرضها بعد ذلك على الشاشة".(٧) إن هذا العالم الذى يعاد تشكيله موجود فيما وراء حدودنا (وربما يعكس اغترابنا عن عالمنا الخاص): "إن (الإحساس بالواقع) الذى تتيحه السينما هو إحساس بـ (ذلك) الواقع، واقع نشعر بالفعل بالمسافة بيننا وبينه".(٨) إن العالم الفيلمى عند كافيل هو نسخة بعيدة للواقع، واقع تمت إعادة تنظيمه بواسطة الفنان. ويستمر كافيل فى التساؤل حول إذا ما كانت السينما تسجيلاً لأداء حدث فى الماضى، أم أنها أداء لتسجيل يظل معاصرًا. هل نحن نرى أشياء ليست "حاضرة"؟ كيف يمكن ذلك لو قبلنا أن السينما ذاتها تدور فى الزمن المعاصر؟ إن النتيجة الأولى التى يصل إليها كافيل هى أن الواقع فى السينما "حاضر بالنسبة لى بينما أنا لست حاضرًا بالنسبة إليه، إنه عالم أعرفه وأراه، ولكنى مع ذلك لست موجودًا بالنسبة إليه... ومثل هذا العالم هو ماضى عالم".(٩) وبعد مائة صفحة أو تزيد، يعيد النظر فى هذا الوقت: "إن العالم الذى أعيد خلقه ليس عالمًا ماضيًا وليس عالمًا زائفًا. إنه عالم المستقبل القريب".(١٠) وبهذا المعنى فإنه يبدو أن كافيل قد وجد عالمًا موجودًا فى عبوره [من الماضى إلى المستقبل]، عالم لا ينتمى إلى الآن أو بعد الآن، لكنه عالم جديد.

وهناك مؤلف له وجهة نظر قريبة من رؤية كافيل، وهو الإنجليزى صاحب النظرية السينمائية فى إف بيركنز، والسينما بالنسبة إليه تقوم برهافة بتغيير الواقع الذى تقوم بتسجيله، فهى تغير علاقات الزمان والمكان، ومع ذلك فإن المحصلة النهائية تكون "عالمًا

متماسكًا موجودًا على نحو مستقل بذاته".[١١] لكن بيركنز يبدى الحجة بأن العديد من أصحاب النظريات المبكرة لم يستطيعوا أن يحددوا أى قيمة فنية لهذا الحدث الذى يتم تسجيله، واكتفوا بأن السينما تستطيع فقط تشكيل ما يجب عليها أولاً أن تسجله. إن النقطة الواضحة التى يجب أن يشار إليها هنا هو أن من الصعب علينا هذه الأيام أن نجد فيلمًا "لا يشتمل" على بعض صور الأماكن أو الأشخاص الذين لم يكونوا موجودين أبدًا أمام الكاميرا (مثل مجاميع الكومبارس التى تضاف بالتقنية الرقمية، أو المناظر المتخيلة، والمبانى التى تم تصميمها عن طريق الكومبيوتر). إن السينما لم تعد مسألة تصوير آلى، حتى لو تغاضينا عن الحرفة الكلاسيكية فى الاختيار البسيط للزوايا، وتعريض الفيلم للضوء، وأشياء من هذا القبيل، لذلك فإن "تعميم" مقولة إن العالم الفيلمى هو نسخة بسيطة للواقع سوف يصبح محدودًا، فالصور الحديثة التى يتم تخليقها بالكمبيوتر تحوِّل مقولة بيركنز فى عام ١٩٧٢ بأن كل شىء يحدث على الشاشة فى الأفلام التى تصور أحداثًا حية "قد حدث أمام الكاميرا" إلى مقولة تنتمى إلى التاريخ، لكن هذه الصور الكمبيوترية تتطلب منا أيضًا قدرًا هائلاً من إعادة التفكير فى الصورة السينمائية.[١٢] إن هذه الإمكانية فى مرونة الصورة السينمائية – تلك الصورة السينمائية الجديدة التى يتم التلاعب بها بالكمبيوتر – هى ذاتها التى تجعلنا نتحقق من أننا نحتاج (وفى الحقيقة أننا كنا على الدوام نحتاج) إلى مفهوم جديد عن السينما.

نعم، إن الفيلم "يستخدم" الواقع، لكنه يأخذه ثم يصوغه على الفور ثم يعيد تشكيله ويضعه مرة أخرى أمام المتفرج باعتباره تفسيرًا، أو إعادة إدراك. إن تقنية التسجيل السينمائية تغير الواقع على نحو آلى، كما يعيد الفنان على نحو فنى تشكيل هذا الواقع. ففى المقام الأول تقوم السينما بتحويل الواقع إلى سطح من بعيدين، وهو المفهوم الذى يصفه كافيل بأنه " خاصية أونطولوجية للأشياء والأشخاص فى الصور الفوتوغرافية".[١٣] عندئذ لا تبقى الشخصيات والبنايات والمناظر الطبيعية والأشياء حقيقية أو واقعية، لا تبقى جزءًا من الطبيعة، وإنما هى جزء من السينما. وإن تقييد كل السينما بالواقع يحرمها من إمكانية الشعر السينمائى، عندما نضع حدودًا فى المفاهيم

لطرق الأسلوب السينمائى ودروب العالم الفيلمى، ولكى نحصل على أقصى ما تستطيعه السينما، فإنه يجب أن نقر بأن السينما ليست "عن" العالم، بل "هى" عالم (عالم جديد). السينما ببساطة ليست نسخًا للواقع بل إنها عالمها الخاص ذو الأهداف المحددة والقدرة على الخلق والإبداع، السينما هى إسقاط لضوء على الشاشة، عرض، وإظهار "لأفكار الواقع".

وإن الفكرة التى يدافع عنها هذا الكتاب تقوم على فكرة أن الفيلم يمثل (أو يقدم) عالمًا متفردًا، يكاد يكون عالمًا فى المستقبل (على الأقل لأن "تجربة حياة" الأشخاص والأشياء فى الفيلم تبدو "جديدة"). والسينما هى عالمها الخاص بقواعده الخاصة (ويجب على السينما بالتحديد أن تتعلم من مرونة السينما فى إعادة تشكيل التجربة والمعرفة). وهذا الخلق لعالم جديد (وغير مادى، وممكن) قد أدركته بعض الأفلام الروائية، مثل فيلم "مشتبهون عاديون"، الذى يبدو كأنه "يفكر" فى العوالم التى ترويها كلمات الشخصية.[١٤] وإن جزءًا من مشروع هذا الكتاب هو أن يضع موضع التساؤل الرابطة فى "المفهوم" بين السينما والواقع (وفى نفس الوقت يفحص التأثير الذى يمكن أن تقوم به السينما فى إعادة تشكيل فهمنا وإدراكنا للواقع). وليس هناك من شك فى أن أغلب الأفلام تبدأ بتسجيل الواقع، لكن ما أحاول أن أبرهن عليه هنا هو أن تجربة المتفرج سوف تصبح فقيرة عندما نفهم السينما فقط من خلال ارتباطها بالواقع الذى تسجله. ومن المؤكد أنه سوف يصبح من الممل أن نستمر فى المقارنة بين عالم السينما الذى يتزايد مرونة وعالمنا الواقعى، أو أن نستمر فى الحديث عن التناقض بينهما.

إننا نستطيع الآن أن نفهم أن السينما يمكن أن تخلق عالمها (الخاص)، وأنها (حرة) فى أن تقدم لنا المشهد أو الشىء الذى تريده. إن السينما تصبح أقل من مجرد نسخ للواقع، وأكثر فى أن تصنع واقعها (الجديد)، الذى يبدو أحيانًا شبيهًا بواقعنا (ويمكن أن يكون واقعًا مختلفًا مثلما هو الحال فى نمط الفيلم نوار، أو فى عالم فيلم "حرب النجوم: الحلقة الأولى – التهديد الوهمى"). إن السينما ليست شفافة، لكنها تعتمد على "معتقدات" السينما فيما يتعلق بالأشياء التى تصورها، ولقد تسببت المقارنة

المستمرة بين "الواقع الحقيقى" وبينها فى إعاقة الدراسات السينمائية، ولم تسمح بالإعادة الجذرية لتكوين مفاهيم عن الكينونة السينمائية. لقد منحتنا السينما المعاصرة عالمًا فيلميًا ممتدًا من خلال تقنية التحريك، يمكن أن يكون ما يريد، ويذهب إلى أى مكان، ويفكر فى أى شىء - "رؤى عملاقة للإنسانية المنسحقة بسبب القوة الساحقة للحرب، ثم تنال البركة بواسطة ملاك السلام، وهى الرؤى التى تنبثق أمام أعيننا بكل ما تحمله من المعانى الروحية"، كما لاحظ هوجو مونستربيرج فى عام ١٩١٦.[١٥] إن هذا العالم السينمائى القوى يكشف عن نفسه فى أى شكل - وبذلك فإن أشكال المجاز الروحى تمتد، ولعله يكون فى هذا العالم إله مشغول بالتفكير فى عالمنا. أو هل ينبع استمتاعنا بالتجربة السينمائية من رغبتنا فى أن نكون جزءًا من عالم مثالى كامل، "عقل خالص مطلق"؟ إن الواقع المختلف للسينما (إعادة تفكير السينما فى الأشياء التى تشبه الواقع) يخلق السؤال السينمائى الخاص حول الذاتية والموضوعية، وعلى سبيل المثال، بينما حاول مونستربيرج أن يبرهن على أن السينما هو "وسيط ذاتى فائق الأهمية، فإن أندريه بازان فهم السينما على أنها "الموضوعية فى الزمن".[١٦] وربما لا تكون هناك وجهة نظر موضوعية ممكنة للعالم الحقيقى، لكن وجهة نظر العالم الفيلمى هى وجهة النظر الوحيدة المتاحة، لذلك فهى "موضوعية"، برغم أن الصور السينمائية تبدو عادة "ذاتية".

إن العالم السينمائى بالنسبة لمونستربيرج هو تغيير كامل فى شكل العالم الحقيقى، والسينما تتحرك بعيدًا عن الواقع، وتقترب من العقل. إن العقل هو الذى يخلق هذا التحول فى الشكل، ليعيد خلق عالم بطريقته الخاصة، لذلك فإنه يجب مشاهدة السينما باعتبار أنها إبداعها التخيلى الخاص (حتى عندما تبدو للوهلة الأولى عادية وواقعية). وإن المكان فى الأفلام هو مكان مختلف، عالم يشبه الواقع لكنه مسطح ذو بعدين وله إطاره الذى يحدده، وإطار الفيلم يصنع مكانًا منطقيًا، مقصودًا ومتعمدًا، من خلال تفكير منطقى وغير منطقى. إن السينما عالم آخر، عالم جديد، عالم منظم له بناء، عالم تم التفكير مليًا، ونحن كمتفرجين نشعر بالمتعة عادة عندما نغرق فى هذا "الذكاء الاصطناعى". ولقد فهم بنجامين على نحو حدسى الفرق بين الحياة والسينما:

"إن المكان الذى يقوم الإنسان باستكشافه على نحو واعٍ يحل محل مكان نخترقه على نحو غير واعٍ.(١٧)

ومن خلال السينما استطاع الإنسان أن يتحكم فى الواقع، لذلك فإنه يمكن رؤية السينما باعتبارها شديدة التفرد على نحو يصعب تصديقه، وبالتالى فإنها رابطة مهمة بين الإنسان والعالم: إن السينما تصبح هى "تفسير" وضعنا فى العالم، كما أنها تمثل تفاعلاً مع العالم، والذى يصبح مرآة لنا لكى نتعرف على طريقتنا الخاصة فى التفاعل مع عالمنا، وهى بذلك تشكل نوعًا من القصد، نوعًا من الفكر. إن العالم السينمائى عالم منظم وأُمعن التفكير فيه، حيث الشخصيات تتلاقى وتتطور وتحب وتموت وتكتشف ذاتها، خلال ساعتين بالتمام والكمال. ولقد وجد الفيلسوف جيل دولوز أن السينما تشبه حياة روحية أعلى: "منطقة من القرار المتعمد، من الحتمية المطلقة، من اختيار الوجود".(١٨) وإن خلق هذا العالم السينمائى مقرر ولا يمكن تحريكه أو تغييره، إنه قصد ثابت الخطى، قرار، اختيار، إيمان: نوع سينمائى من الفكر.

* * *

والفيلموسوفى دراسة فى السينما كتفكير، وتحتوى على نظرية فى الكينونة السينمائية والشكل السينمائى. و"العقل السينمائى" هو مفهوم أو تصور الفيلموسوفى عن الكينونة السينمائية، إنه المنشىء النظرى للصور والأصوات التى نعايشها [فى الأفلام] ، و"التفكير السينمائى" هو نظرية الفيلموسوفى عن الشكل السينمائى، حيث نرى تحقيق الشكل باعتباره التفكير الدرامى للعقل السينمائى. وبمعنى من المعانى فإن الفيلموسوفى يمكن إذن فهمها كامتداد وتكامل للنظريات حول "الفرجة" التى تعتمد على أساليب سردية غير تقليدية، وحول جماليات الميزانسين. والفيلموسوفى تقترح فرضية رؤية الشكل السينمائى باعتباره تفكيرًا متأملاً، وقرارًا دراميًا للفيلم، وهو ما يساعدنا على فهم العديد من الطرق التى تؤثر بها السينما علينا وتنقل معانيها. وهناك

عنصران فى السينما المعاصرة يوحيان بفكرة الفيلموسوفى: أن الراوى غير الموثوق به، و"وجهة النظر" غير الذاتية، قد أصبحا أكثر انتشاراً، وأن السينما قد أصبحت طيعة للتقنيات الرقمية، وحرة فى أن تعرض أى شىء. ولكى نتعامل مع هذه الأشكال الجديدة على نحو إبداعى وإيجابى، فإن الدراسات السينمائية تحتاج مفهومًا عن خلق العالم السينمائى، ولغة تصف الأسلوب السينمائى، بحيث يكونان قابلين للتكيف والشاعرية.

إن العقل السينمائى ليس وصفًا إمبريقيًا للسينما، لكنه فهم له تصوراته ومفاهيمه عن أصول الأفعال والأحداث السينمائية، أى أن المتفرج يستطيع أن يقرر أن يستخدم العقل السينمائى كجزء من أداة المفاهيم والتصورات خلال مشاهدته فيلمًا، وبذلك فإن المتفرج سوف يرى الفيلم "من خلال" هذا المفهوم، والفيلموسوفى تصنع للسينما مفاهيم باعتبارها ذكاءً عضويًا، "كينونة سينمائية" تفكر فى شخصيات وموضوعات الفيلم. ومع ذلك فإنه ليس من المقصود أن تكون مفاهيم العقل السينمائى والتفكير السينمائى بديلاً عن مفاهيم "الراوى" و"السرد"، لكنها ببساطة مقترحات تعكس حدود فكرة "الراوى"، والطبيعة الأدبية والمقيِّدة لنظريات "السرد" (إن فكرة "الراوى" عاجزة عن تفسير خلق العوالم السينمائية، وفكرة "السرد" محدودة لأنها تقليدية تتناول فقط ما لا يمكن أن يقوم به الراوى كشخصية). والعقل السينمائى ليس قوة "خارجية"، وليس كائنًا غامضًا أو غير مرئى، إنه "داخل" الفيلم ذاته، إنه "الفيلم" الذى يقود المجرى الذى يسير فيه والخطاب الذى يستخدمه. إن العقل السينمائى هو "الفيلم ذاته".

وهناك مظهران للعقل السينمائى: خلق العالم السينمائى الأساسى لشخصيات وأشياء يمكن التعرف عليها، وتصميم وإعادة تشكيل هذا العالم السينمائى، وهذا العنصر الأخير هو ما يطلق عليه هنا "التفكير السينمائى". ويمكن الاستعانة بجملة واحدة مميزة عند دولوز لكى نفهم التفكير السينمائى: "إن الكاميرا – وليس الحوار – هى التى (تشرح) السبب فى كسر ساق بطل فيلم "النافذة الخلفية"، مثل صور سيارة السباق فى غرفته، والكاميرا المهشمة".(١٩) والفيلم يستكشف الطوابق المتعددة للمبنى

التى تطل على الفناء الخلفى قبل أن تعود إلى جيفريس وهو نائم فى مقعده، وساقه فى جبيرة الجبس، وعند هذه النقطة نتحرك خلال شقته لكى نرى صورة سيارة السباق المحطمة وإلى جانبها الكاميرا المهشمة. وبذلك فإن التفكير السينمائى هو فعل الشكل السينمائى من أجل التشكيل الدرامى لهدف العقل السينمائى. ومن المهم أن الفيلموسوفى لا تصنع تشبيهًا مباشرًا بين الفكر الإنسانى والسينما، لأن السينما ،ببساطة، مختلفة عن طرقنا فى التفكير والإدراك: فكما لاحظنا، فإن الفيلم يبدو ذاتيًا وموضوعيًا فى وقت واحد فى قيامه باتخاذ شكل. لكن يمكن القول إن هناك تشابهًا وظيفيًا: فإن "قصد" وموقف الفيلم، الدائمين اللذين لا ينتهيان أبدًا، تجاه الشخصيات والأماكن يأخذان هنا مفهوم "التفكير" (تفكير من نوع جديد). وأنوا ع المجاز الظاهراتية للإدراك الإنسانى قد تحد من إمكانات المعنى بالنسبة للسينما (فالكاميرا سوف تصبح عندئذ "شخصية أخرى"، والتصرفات غير البشرية للكاميرا سوف تكون علامات على المبالغة أو التأمل فى الذات). إن التفكير السينمائى لا يشبه أى نوع من الفكر البشرى، ربما فقط العمود الفقرى الوظيفى للتفكير البشرى – لذلك فإن التفكير السينمائى يبدو مزيجًا من الفكرة، والشعور، والعاطفة.

والفيلموسوفى مصممة باعتبارها فلسفة عضوية للسينما، فالعقل السينمائى يسمح للمتفرج بمعايشة الفيلم كدراما تنبع من ذاتها، أكثر من أخذ هذه الدراما إلى خارج التجربة، إلى أفعال المؤلفين أو المخرجين أو الرواة غير المرئيين. كما يعنى مفهوم العقل السينمائى أن مجمل الفيلم مقصود ومتعمد، بما يجعل كل حركات الشكل مهمة، أو تحتمل المعانى، وبذلك فإن تجربة معايشة السينما تتسع وتمتد، لتساعد المتفرج على إقامة علاقة مع التحولات والتقلبات الشكلية فى السينما. ومفهوم التفكير السينمائى عضوى باثنين من المعانى: فهو يربط بين الشكل والمضمون، كما أنه يتطور على نحو ناعم إلى لغة لوصف السينما تؤثر إيجابيًا على تجربة المتفرج. إنها علاقة عضوية بين المفهوم والسينما واللغة والتجربة (والفلسفة). إن مفهوم التفكير السينمائى يربط الشكل بالمضمون بأن يجعل الأسلوب جزءًا من الحدث: إن تجربة معايشة السينما تصبح بأحد المعانى "عضوية" لأن الأسلوب مرتبط بالقصة وبشروط القصد المتعمد

الطبيعى، والمتأمل، والبشرى، وهو ما يجعل الأشكال السينمائية درامية أكثر من كونها تقنية. ففى الفيلموسوفى لا يكون الشكل ملحقًا بالمضمون، لكنه ببساطة هو ذاته مضمون (ولكن فقط من طبيعة مختلفة).

إن الطريقة التى يتم بها "التقاط صورة" لشخص يمكن رؤيتها الآن ليس فقط فى "علاقتها" بهذا الشخص بشكل مجازى وغير مباشر، لكنها "تصبح" هى شخصية هذا الشخص، أو ربما تفكير فكرة السينما عن هذا الشخص. وعندما يضع فيلم شخصًا داخل إطار الكادر، فإن هذا التأطير يخلق طريقة لرؤية ذلك الشخص (هل هو فى المركز، أم فى الأطراف، أم فى لقطة مقربة). والمتفرج يرى ذلك الشخص من خلال التفكير السينمائى فى ذلك الشخص، وهذا التفكير هو ببساطة فعل الشكل السينمائى باعتباره قصدًا دراميًا. وهذا التأثير يتعزز بواسطة المتفرج عندما يفهم أفعال الفيلم كتفكير عاطفى، ومن خلال هذا الارتباط يندمج المتفرج مع الفيلم على نحو أكثر عمقًا، لأن التفكير الجمالى الطبيعى للمتفرج يرتبط على نحو أكثر مباشرة بالفيلم. وهكذا يعايش المتفرج الفيلم على نحو أكثر حدسية، وليس من خلال التقنية أو المؤلف الخارجى، معايشة مباشرة، كشىء مفكر. ومن خلال القيام بدمج "الأسلوب" لتفكير الفيلم (بدلاً من كونه ملحقًا "للمضمون الرئيسى")، فإن الفيلموسوفى تأمل فى توسيع وتعميق تجربة المتفرج. إن الشكل السينمائى موجود على الدوام، لذلك فهو بالضرورة جزء من الأفعال والأحداث، والفيلموسوفى تقوم – على نحو بسيط، بربط الجزء بالكل – بربط أفعال الفيلم بالدوافع والمقاصد الدرامية المتعمدة والمقصودة، وبذلك فإن أسلوب الفيلم يصبح الآن القصد الدرامى من الفيلم ذاته.

والنتيجة الأكثر وضوحًا لإعادة صياغة مفهوم السينما كتفكير هى تغيير الطريقة التى نتحدث بها عن السينما، فأولاً وقبل كل شىء فإن ذلك يؤدى مهمة ضرورية فى إلقاء الضوء على قيمة وأهمية الصورة والصوت، وهو الأمر الذى يغيب – بشكل مباشر – عن العديد من الكتابات السينمائية. ومفاهيم الفيلموسوفى تؤدى إلى التقدم فى هذه العلاقة بين السينما والمتفرج، من خلال تقديم لغة أكثر "ملائمة"، مستمدة من مفهوم

التفكير السينمائى. وإن أحد الأهداف الرئيسية لهذا الكتاب هو جعل إمكانات السينما أكثر شيوعًا (إمكانات كل الصور والأصوات)، وذلك من خلال إعادة اختراع لغة لوصفها. إن هناك القليل من الكتابات حول قوة وتأثير الصور، والكتابات عن السينما التى تصل إلى الجمهور تكاد أن تدور فقط حول الحبكة والتمثيل والإشارات الثقافية. لكن ما أحاول التأكيد عليه هنا هو إعادة صياغة مفهوم السينما باعتبارها تفكيراً، وهو الأمر الذى أرجو أن يسمح بمدخل أكثر شاعرية لفهم السينما. إن الفيلموسوفى لا تتيح فقط "رابطة" بين التفكير والسينما (وليس فقط الاهتمام بإقامة مقارنة بينهما)، وإنما تسعى إلى تحليل السينما باعتبار أن لها تفكيرها الخاص. إن الأمر ليس مجرد مسألة حل لغز كينونة السينما، لأن المهم أيضا، بنفس القدر من الأهمية، الطريقة التى نبنى بها نظريتها، "لغتها فى وصف الصورة"، ودورها فى التفسير.

ولعل دراسة السينما والفيلموسوفى يجب أن تموتا حتى تولدا من جديد، فإن هناك علاقة بين هذين الفرعين من فروع المعرفة، وهذه العلاقة هى التى تشوه التوازن بينهما. ومثلما كان أصحاب نظريات الأدب يفعلون فى سبعينات القرن العشرين، فإن الفلاسفة قد تحولوا من سقراط إلى اللعب بجهاز الفيديو (ولعلهم لا يحصلون على صورة واحدة)، وكل ما يريده حقًا العديدون منهم ليس إلا تخفيف محاضرة بعرض بضع مشاهد من فيلم أو فيلمين كلاسيكيين. إن هؤلاء الفلاسفة ببساطة مهتمون بالطريقة التى "تحتوى" بها بعض الأفلام على قصص وشخصيات يمكن أن تساعدهم فى "تصوير" أفكار فلسفية معروفة جيداً. لكن السينما أكثر من مجرد أن تكون كتيبًا فى متناول الفلاسفة يضم مشكلات فلسفية، وإن القول بأن السينما تستطيع فقط أن تقدم الأفكار فى شكل قصة وحوار هو نظرة أدبية ضيقة لما تستطيع السينما أن تملكه من قوة وتأثير. وإذا كانت نقطة البداية عند هؤلاء الفلاسفة هى "ماذا تستطيع السينما أن تفعله للفلسفة؟ "، فكم سوف يكفى من الوقت بالنسبة لهم حتى يكتشفوا أن السينما "تقدم" الفلسفة؟

إن هناك الكثير من الكتابات داخل مجال "السينما والفلسفة"، تتجاهل ببساطة ما هو سينمائى لتركز على القصص ودوافع الشخصيات، ويكفى أن تقول إحدى الشخصيات "الإنسان ليس جزيرة" لكى تجد شخصًا يقفز لكى يعلن أن السينما فلسفية (إذا كان على أحد أن يحكى حدوتة أخلاقية بينما يمارس القفز، فإنك سوف تجد من يقول إن ذلك هو "الرقص كفلسفة"). إن تلك هى الكتابات التى تعتمد بكثافة على مجموعة جاهزة من موضوعات الفلسفة الأكاديمية، بإضافة مجال الدراستين بعضهما إلى بعض كأنك تحاول أن تمزج الزيت بالماء: السينما "زائد" الفلسفة، وأكثر هذه الكتابات تأخذ شكل الفلسفة التى تقدم خدماتها إلى السينما، أى أن تأخذ من السينما موقفًا أبويًا راعيًا عطوفًا: فالسينما لا تدرك المشكلة الفلسفية الكامنة بداخلها، بينما سوف تقوم الفلسفة بأن ترينا القيمة الحقيقية المختفية للسينما (لكى تساعد الفلسفة). وهكذا فإن الفلسفة تبدو كقوات طوارئ أكاديمية تأتى لكى تصنف الفوضى التى خلقتها الدراسات السينمائية، وهو ما يشبه إصابة السينما بعدوى الفلسفة. وببساطة متناهية فإن هؤلاء الكتاب يقوم بفاعلية "باستخدام" السينما لتدريس المناهج الفلسفية، يستخدمون السينما لتصوير المشكلات والمسائل الفلسفية الكلاسيكية. وانتباههم متوجه فقط إلى قصة الفيلم (الحوار وخطوط الحبكة ودوافع الشخصيات)، ثم يتركون الفيلم فجأة وراء ظهورهم لكى يتوسعوا فى المشكلة، وهذه المشكلات الكلاسيكية لأقسام الفلسفة التى نضبت يتم دفعها بالقوة إلى قصص الأفلام، بل إنهم قد يخترعون ببساطة قصة بدلاً من أن يجعلوا بعض القراء يعتقدون أنهم "يقولون بالفعل شيئًا عن السينما". وهم بهذا يشجعون موجة أخرى من دارسى السينما على تجاهل الصورة والصوت المتحركين، والتركيز على الشخصيات والقصة.

لكن بقاء موضوع وليد يجمع بين فروع الدراسة المختلفة يعتمد على الكيفية التى سوف يخلق بها نمطًا "جديدًا" من الدراسة (وهو النمط الذى قد يستمر فى التطور هائمًا على وجهه فى رحلات المستقبل). وليس هناك من شك فى أن السينما تمنح دراما يمكن التلاعب بها كالصلصال فى أيدى الفلاسفة، وهناك بعض قصص الأفلام التى تقدم أفكارًا فلسفية معروفة، وفى الأغلب فإنها تكون ملائمة تمامًا لكى يفهمها

الفلاسفة، لكن الأفلام هى أكثر من ذلك، وهى تحمل أكثر من الحوار والحبكة. كما أن معظم هؤلاء الكتاب مايزالون يستخدمون مصطلحات أدبية رصينة، مستعارة من أقسام الأدب فى سبعينات القرن العشرين، وهذه المفاهيم الخارجية (من خارج منطقة التخصص) هى التى توجه التحليلات بعيداً عن أشكال السينما، بينما دراسة السينما من أجل قيمتها الفلسفية (السينمائية من داخل منطقة التخصص) يجب أن تفتح أسئلة مثيرة للاهتمام فى المستقبل. إن الفلسفة فى حاجة إلى أن تعمل "من أجل" الدراسات السينمائية لكى تعيد التوازن فى الكتابات التى تبحث فى الأفلام من أجل التوضيح الفلسفى. والعمل "من خلال" السينما على نحو فلسفى، بدلاً من تطبيق الفلسفة على السينما، يكشف عن أن السينما أكثر "فلسفية" بكثير من المقارنة مع ما تنتجه الطريقة الأخرى. وكما يكتب دولوز: "لقد استطعت أن أكتب عن السينما، ليس من خلال استخدام حق التأمل، وإنما عندما قادتنى المشكلات الفلسفية إلى أن أبحث عن الإجابات فى السينما، وهى الإجابات التى أطلقت مشكلات جديدة".[٢٠]

ولهذا فإن جزءاً من حجة هذا الكتاب هو أن الأسئلة التى طرحتها فلسفة السينما – عن كيفية قيام السينما بإعادة تصوير وتشكيل موضوعاتها، وكيف توصل الأفكار، وكيف تشبه الذاكرة والحلم والشعر، وكيف تمتزج على نحو جميل رشيق بعقولنا – هذه الأسئلة يمكن أن تجد الاتجاه والتنوير من خلال عمل الفيلموسوفى، والمفهومان الرئيسيان لها هما: العقل السينمائى والتفكير السينمائى. فبإدخال التفكير السينمائى إلى فلسفة السينما نحصل على أشكال جديدة من السينما الفلسفية يمكن أن نناقشها. وبينما كان البعض فيما سبق قانعين بالكتابة عن الأفلام التى "تحتوى" على إلهامات أو مشكلات فلسفية، فإن بعض الأفلام المحددة يمكن فهمها الآن على أنها "تفكر فلسفياً"، عندئذ يمكن أن نسأل: كيف يفكر فيلم "نظرة أوليس" فى المناظر الطبيعية والإنسانية، وكيف يفكر فيلم "نادى القتال" فى الذات والاضطراب النفسى، وكيف يفكر فيلم " عبق ثمرة البابايا الخضراء" فى الحب.

إن تحديد البؤرة، والتوليف، وحركة الكاميرا، والصوت، والكادر السينمائى، "تفكر" جميعًا فى علاقة محددة مع القصة التى تروى. وبالطبع فإنه ليست هناك أشكال وألوان لأفكار "محددة"، وإلا أُختزل الفيلم إلى لغة. إن الفلسفة تنتج الأفكار بمعنى دقيق، والسينما تفكير شعرى يحقق نوعًا آخر من النزعة الفلسفية، تفكير بلا لغة رأى فيتجنشتاين أنه غير ممكن فى كلامنا اليومى، ونحن الذين نكمل أفكار الفيلم، ونقرر إذا أردنا الأفكار التى نحصل عليها من فيلم. والفيلموسوفى فى النهاية تهدف إلى تحرير الصورة من موقع المركز الثانى فى التفاعل الإنسانى، وذلك بإدراك القدرة المفكرة للسينما. وعندما نتقدم نحو فهم ما يمكن تحقيقه من فكر على نحو سينمائى، فإن الفيلموسوفى تحاول أن تجد ما هو "فلسفى" فى حركات وأشكال السينما. وإذا كان ذلك نوعًا جديدًا من التفكير، فماذا يعنى بالنسبة لتفكيرنا، وماذا يمكن أن تتخيل على نحو فلسفى؟ وما هى التضمينات الفلسفية فى فهم السينما بهذه الطريقة؟ وكيف حاولت الفلسفة أن تفكر بالصور؟ وكيف يمكن لنا أن نطبق التفكير السينمائى على المشكلات والمناقشات الفلسفية المعاصرة؟ كيف يمكن لنا أن نستخدم هذا التفكير بالمفاهيم من أجل الفلسفة؟ وبهذا فإن الفلسفة يجب أن تجعل من السينما رفيقًا فى خلق المفاهيم. من الممكن أن السينما تحتوى على نظام جديد كامل من الفكر، نوعًا جديدًا من الإدراك والمعرفة، وربما مفاهيم جديدة من الفلسفة قد تجد مترادفات لها فى السينما. إن الفلسفة ليست مجرد موضوع، وإنما ممارسة، ممارسة إبداعية، والسينما تتيح لفيلسوف مثل دولوز إبداعًا فى المفاهيم مثل إبداع العلم والفلسفة ذاتيهما: "السينما أحد أنواع الصورة، وبين الأنواع المختلفة للصورة الجمالية، والوظائف العلمية، والمفاهيم الفلسفية، توجد تيارات من التبادل، دون أن يكون هناك تميز أو تفضيل لأحد المجالات على الجانبين الآخرين".(٢١)

إننا فى حاجة إلى أن نتبين أن السينما يمكن أن تضيف نوعًا جديدًا من الفكر للفلسفة، يمكن مساعدته بالفهم العميق للتفكير بالصورة، وبالتالى فإن الفلسفة تصبح "نوعًا آخر من السينما".

والفيلموسوفى لا تهدف إلى أن تكون حلاً للدراسات السينمائية، لكنها يجب استخدامها وتغييرها وتطبيقها جنبًا إلى جنب وجهات النظر والطرق التفسيرية الأخرى - والقراءة التى تعتمد بشكل خالص على الفيلموسوفى هى قراءة جزئية، قراءة يجب أن تضاف إلى الرؤى والمعالجات الأخرى. وهذا الكتاب مصمم بشكل واعٍ كنوع من التحريض، كأنه شبه مانيفستو: والمأمول أن يخلق أسئلة، ولكن أن يخلق أيضًا إمكانات يمكن تطبيقها، وبهذا المعنى فإن الفيلموسوفى تهدف إلى أن تكون محاورة جديدة (حول السينما باعتبارها تفكيرًا)، محاورة تدعو إلى مناقشتها والتجادل بشأنها والامتداد بها حيثما يكون ذلك ضروريًا. إن "الفيلموسوفى" ليست كلمة صعبة لكى نصل إلى فهمها، وهى تستدعى إلى الذهن الكلمات الجديدة التى ظهرت فى عشرينات القرن العشرين، وكما كتب ريكوتّو كانودو فى عام ١٩٢٣: "السينجرافيا، والسينيولوجى، والسينمانيا، والسينيفيليا، والسينيفوبيا، والسينيبوترى، والسينوديا، والسينماتورجى، والسينكروميزم، والقائمة تستمر، والزمن والصدفة وحدهما هما اللذان سوف يقولان لنا أى من هذه المصطلحات سوف يبقى معنا".(٢٢)

* * *

وأخيرًا، هناك ملاحظة حول نسق الفصول القادمة. يتكون الجزء الأول من أربعة فصول، تدرس العلاقة بين السينما والفكر خلال القرن العشرين، بدءًا من كيفية فهم السينما باعتبارها تجسيدًا بصريًا لأفكارنا، وذكرياتنا، ولاوعينا، ويتساءل هذا الفصل عما إذا كانت السينما فى ذاتها وسيطًا "ذاتيًا" أم "موضوعيًا"، أو ربما نوعا آخر من الفكر، شكل مستقبلى للتفكير. ويدرس الفصل الثانى الكينونات السينمائية المختلفة التى اكتشفها الكتّاب: السينما باعتبارها "الأنا" الكاميرا أو المبدع الافتراضى، أو المؤلف الشبحى الغائب، أو كائن سردى أو ما بعد سردى. أما الفصل الثالث فيدرس تأثير الظاهراتية، ويناقش موريس ميرلوبونتى، وفيفيان سوبشاك، ومسألة "تجربة الفيلم فى العالم السينمائى. وينظر الفصل الرابع فى الفوارق الأكثر دقة بين نظريات

السينما باعتبارها فكراً، مثل السينما الخالصة عند أنطونين أرتو، والليروسوفيا (الصورة فى شكلها البدائى) عند جاك إبستين، وسينما المستقبل عند روجيه جيلبير لاكونت، ونظرية المونتاج عند سيرجى إيزنشتين، ونظرية التجريب عند جان لوى شيفير، لكن هذا الفصل يركز على مفاهيم دولوز حول الصورة الذهنية والصورة التى تخلق علاقة.

أما الجزء الثانى فيتناول الأفكار والحجج الخاصة بالفيلموسوفيا، ويبدأ بتحديد المفاهيم المحورية للعقل السينمائى والفكر السينمائى، ويفحص كيف يقوم العقل السينمائى بخلق وإعادة خلق العالم السينمائى، وكيف يمضى من خلال الأشكال السينمائية على نحو تتجاوز الذاتية والظاهراتية. ثم يقارن الفصل السادس بين نشاط العقل السينمائى، ونظريات السرد الكلاسيكية، ثم يستمر الفصل السابع فى شرح الفكر السينمائى من خلال العديد من الأمثلة السينمائية، واضعًا فى الاعتبار التصنيفات الشكلية المختلفة: الصورة، واللون، والصوت، والبؤرة، والسرعة، والتأطير، والحركة، والتحولات المونتاجية. ويناقش الفصل الثامن النظريات المعرفية والظاهراتية فيما يخص المتفرج، وذلك قبل أن يضع الخطوط العامة للمتفرج من خلال وجهة نظر الفيلموسوفى، وهو المتفرج الذى يندمج على نحو فعال مع الفكر السينمائى الذى يؤثر على وجدان الملتقى. أما الفصل التاسع فينتقد اللغة التقنية لمعظم الكتابات السينمائية، ويحاول التأكيد على أن مفهوم الفكر السينمائي يقدم لغة أكثر شعرية ودرامية للتفسير السينمائى. ثم يأتى الفصل الأخير، "الفيلموسوفى"، ليدرس حركة الفلسفة فى اتجاه تجسيد صور مجازية للمشكلات والأفكار، ويبرهن على أن السينما تمثل نوعًا من "الفكر ما بعد الميتافيزيقى" الذى يخلق مفاهيم خالصة داخل مجال غير فلسفى.

الجزء الأول



الفصل الأول
عقول سينمائية

"إن آلاف الكادرات الصغيرة فى شريط سينمائى متحرك تقوم بعمل الخلايا فى المخ البشرى: نفس السرعة الهائلة فى الإدراك، نفس التعدد فى المرايا ذات الأسطح المتعددة، والتى تقوم دون جهد بإقامة تجاور بين أبعد الآفاق، وتضغط المسافات، وتمحو الرابطة بين الزمان والمكان، وتضم كل النقاط الأساسية [للبوصلة] فى وقت واحد، وتنقلنا فى جزء من الثانية من نقطة متطرفة فى الكون إلى نقطة متطرفة أخرى".

إيميل فييرموز (١٩١٧)[١]

منذ اختراع السينما كانت تتم مقارنتها بالعقل، سواء من حيث التشابه الوظيفى مع الإدراك البشرى أو الأحلام أو اللاوعى. لقد تسببت الصدمة الناتجة عن رؤية عالم "تحرر" بواسطة الإبداع الإنسانى فى أن العديد من الكتاب المبكرين رأوا رابطة عميقة بين عقل المتفرج والفيلم ذاته، مما أدى بهم إلى فهم السينما على أنها مرآة للقصد الواعى. وبمعنى من المعانى فإن السينما تقدم لنا تجربتنا الأولى لتجربة "أخرى" (تجربة كاميرا السينما كما كان الحال آنذاك). لقد بدت السينما على أنها ظاهراتية مزدوجة، قصد مزدوج: إدراكنا للفيلم، وإدراك الفيلم العالم. وهكذا فإن فهمنا لعالمنا يمكن أن يتكون ويتغير بواسطة تلك التجربة الأخرى فى إدراك العالم، تلك النظرة الأخرى لعالم مماثل، وسواء كان ذلك يشبه عقلنا كلى الوجود أو وعينا الخاص، فإن رؤية السينما باعتبارها تشبه الفكر تفتح الباب أمام دروب جديدة مثيرة للاهتمام.

والمهمة هى البحث من خلال ما هو شعرى (جمالى) وجذرى عن أجل الكشف عن فلسفات جديدة للأسلوب والمعنى السينمائيين.

لقد كان رد الفعل المبكر تجاه السينما فلسفيًا على نحو يكاد يكون من الصعب تفاديه. وفى حوار نشر فى عام ١٩٨٥لاحظ دولوز أن "نقاد السينما، النقاد الكبار على أية حال، أصبحوا فلاسفة فى اللحظة التى قرروا فيها صياغة جماليات للسينما. إنهم لم يكونوا مدربين كفلاسفة، لكنهم أصبحوا كذلك".(٢) لقد كان الكتاب الأوائل فلاسفة بالضرورة، فقد كان الفن الجديد يحتاج إلى فكر جديد. وصوّر هؤلاء الكتاب قضية السينما باعتبارها فنًا من خلال وضعها كإبداع مباشر للعقل والخيال، لذلك يمكن وضعها جنبًا إلى جنب الموسيقى والفن التشكيلى. (يجب ألا ننسى أيضًا التنافس بين هؤلاء الكتاب الأوائل، أيهم يقترب من أكثر النظريات شعرية ونقاء).

وعلى سبيل المثال، ففى عام ١٩٢٦ أبدى كاتب السيناريو وصاحب النظرية جيرارد فورت باكيل اهتمامًا كبيرًا "بتأثير" السينما على العقل، وربط بين الأفعال السينمائية (ضبط البؤرة، وزوايا الكادر، والحركة) بالأفعال التى يؤديها عقلنا و/أو جسدنا. وكان تصوره البسيط عن العقل السينمائى أنه "الزاوية الاصطناعية أو المتغيرة للإدراك، أى زاوية الإدراك التى تحددها طريقة التعبير، أو بكلمات أخرى التقنيات".(٣) إن التقنية تنتج إدراكًا محددًا: وهكذا فإن السينما تفكر حول موضوعها وفيه، وليست هناك حدود لطريقة التعبير السينمائى. ولقد أشار أندريه بازان - الشريك المؤسس للصحيفة المؤثرة "كاييه دى سينما" (كراسات السينما) - إلى هذا النوع من التفكير، فلدى السينما "آلاف الطرق للتعامل مع مظهر شىء أو موضوع لكى تزيل أى غموض أو التباس، ولكى تجعل هذه العلامة الظاهرة للعيان الواقع الداخلى الوحيد"(٤).

لقد كان هؤلاء الكتاب الذين ربطوا بين السينما والعقل قليلين، ومتناثرين خلال القرن العشرين، ورأى جميعهم أفكار العقل على أنها ذروة فى العلاقة مع السينما، وهكذا أصبح العقل، والمخ، والوعى، أصبحوا جميعًا مكان رحلات الانطلاق البصرى، دون أسلاك أو شبكة أمان. ومن خلال الوعى بالإفراط فى التعبيرات المجازية التى تم

ذكرها - السينما كعين، ككتابة، كموسيقى، كتصوير تشكيلى أو نقش بالضوء - فإننى أقصد إلى إظهار الأهمية الباقية لفهم كل الطرق التى تستطيع بها السينما الارتباط بالفكر، سواء كان روائيًا خياليًا أو إنسانيًا أو فكرًا من نوع آخر. وفى هذا الفصل من بين أربعة فصول تتناول تاريخ الربط بين السينما والفكر، سوف أفحص بعض الطرق الواعية التى قام من خلالها الكتاب بوضع مفاهيم وتصورات عن السينما: كيف يمكن فهم السينما باعتبارها تسجيلاً للمخ (إدوارد سمول، وباركر تايلر)، أو تجسيدا بصريا لأفكارنا وذكرياتنا (هنرى بيرجسون، وجيرمين دولاك، وبيير كينزوى)، أو شكلا مشابها للاوعينا (إيميل فييرموز، وريكوتو كانودو)، وكيف تعرض السينما لذاتية أفكار الشخصيات (أنطونين آرتو، وبروس كاوين)، وإذا ما كانت السينما نفسها وسيطًا "ذاتيًا أو "موضوعيًا" (هوجو مونستربيرج)، وأخيرًا كيف أن بعض الكتاب (روجيه جيلبير لاكونت، وبيلا بالاش) أدركوا أن السينما ربما تكشف عن نوع آخر من الفكر، شكل مستقبلى للفكر.

فكر التجسيد البصرى

التشابه الأكثر مباشرة والذى يمكن صنعه هو بين السينما وما يقوم به المخ بالفعل، والكثير من التنظير الذى يفترض هذه الرابطة مستلهم من عروض السينما التجريبية، عادة بواسطة هؤلاء الذين يعملون ويكتبون بالفعل فى هذا النمط السينمائى. ففى عام ١٩٨٠ لم يجادل إدوارد سمول فى أن السينما تعمل ببساطة مثل العقل، ولكنه قال بأن السينما (التجريبية وغير الروائية) تملك القدرة على إظهار "الحالات الذهنية"[٥]. وقد وضع سمول فى اعتباره ما يمكن أن يظهر "على نحو صحيح" الحالات الذهنية المختلفة فى السينما: كيف أنها تستطيع بدقة أن تُظهر الرؤى، والمخيلة الإبداعية، والذاكرة، والحلم (وهو ما يثير الأسئلة حول الكيفية التى نستخدم بها السينما فى تفكيرنا).[٦] إن ما هو ذهنى هنا يمكن تصوره فقط فى العلاقة مع السينما الطليعية، والتجريبية، والتجريدية، والتى تقدم صورًا غير مطابقة للواقع. وبالنسبة

لسمول (مثلما كان الحال مع إيزنشتين وآرتو كما سوف نرى لاحقًا)، فإن نوعًا فقط من "السينما الخالصة" يمكن أن "ينسخ" العقل البشرى (أو يقلده فى طريقة عمله)، ويحاول سمول أن يبرهن على أن علماء النفس يمكنهم التعلم من تصوير السينما للحالات الذهنية، كما أن السينمائيين يستطيعون أيضًا استخدام النظريات النفسية لإتقان تصوير هذه الحالات.

ولكن يبدو غير ذى معنى أن نجادل بشأن قدرة السينما على أن تجعل الفكر مرئيًا، فالفكرة القائلة بتسجيل السينما للمخ تستدعى (بمعنى غريب يدور حول نفسه) الصور المجردة المشوشة، والطرق التى يبدو أن كتابًا مثل سمول يسيرون فيها تبدو طرقًا مسدودة - فكيف يمكن للمرء أن ينسخ بدقة الصور التى يتصورها المخ؟ أليست تلك الصور تستمد معناها فقط فى شكلها الأصلى؟ كم يبدو من الأكثر فائدة والأكثر إثارة للاهتمام أن نصوغ مجرى جديدًا للتفكير يتم تصميمه عبر إمكانات "السينما". ومع ذلك فقد كتب باركر تايلر فى عام ١٩٧٢ أفكارًا تميل إلى أفكار سمول:

"إن كل شريط الفيلم وصوره المتحركة هى ببساطة تجسيد للطريقة التى يعمل بها العقل... وهى الأقرب لما نستطيع أن نصل إليه للإمساك بالوجود الخالص للعالم من خلال وسيط، حتى تم الوصول بالصدفة إلى اختراع آلة لتسجيل عمليات المخ صورة بعد الأخرى"[(٧)].

والسينما بالنسبة لتايلر قادرة على نحو متفرد أن تعرض الطريقة التى نفكر بها من خلال خيالنا - ووظيفة السينما هى أن تصبح هذه العملية الذهنية. إن تايلر يضع تنظيرًا لوعى أونطولوجى خاص فيما يتعلق بتصوره عن العقل السينمائى: إنه يتخيل كيف أن السينما تستطيع على نحو حَرْفى أن تصور فوتوغرافيًا "حياة العقل عندما يقوم العقل بتحويل الصور إلى أفكار".[(٨)] وبالنسبة له فإن عمل السينما هو صنع "بورتريه" لمضمون المخ، ومع ذلك فإن تايلر لا يفشل فقط فى تقديم أمثلة تبرهن على أفكاره، لكن لغته ومصطلحاته الشعرية وفلسفته عن السينما تفضى به إلى تنظير السينما من خلال منظورات متعددة ومتناقضة. وفى النهاية يصل تايلر إلى نظرية

غريبة حول "الفكر السينمائى"، تقول بأن "السينما" تفكر أقل من خلال الكاميرا والمونتاج بالمقارنة مع تفكيرها فى الأفعال الذاتية للشخصيات.

لقد أدركت سوزان لانجر فى مقالها "ملاحظة حول السينما" المنشور فى عام ١٩٥٣ أن السينما غير مقيدة بالقيود المكانية والزمانية، ولكى تبرهن على ذلك اقتبست فقرة من كتاب آر إى جونز "الخيال الإبداعى الدرامى"، المنشور فى عام ١٩٤١:

"إن الصور المتحركة هى أفكارنا وقد أصبحت مرئية ومسموعة، إنها تتدفق فى تعاقب سريع للصور، مثلما تفعل أفكارنا تماماً، وفى سرعتها، وفى انتقالها - كأنه انبثاق مفاجئ للذاكرة - وفى انتقالها الحاد من موضوع إلى آخر، فإن السينما تقترب كثيراً من سرعة تفكيرنا. إن الصور المتحركة لها إيقاع تيار الأفكار، ولها نفس القدرة الخارجة على الحركة إلى الأمام وإلى الخلف عبر المكان أو الزمان... إنها تعرض الفكر الخالص، الحلم الخالص، الحياة الداخلية الخالصة"[٩].

وبعد تسعة عشر عاماً قام فى إف بيركنز بابتكار رابطة مباشرة، مرآة، بين السينما والفكر، ليرى أن التوليف قادر بحرية على إعادة تمثيل التداعيات الخيالية فيما يشبه الحلم، التداعيات الخاصة بالعملية الذهنية، كما أنه ينسب القيمة لتلك اللحظات:

"عندما ينصهر السرد والمفهوم والعاطفة انصهاراً تاماً... فإن مثل تلك اللحظة تشكل وحدة بين التسجيل والتقرير والمعايشة... إن الملاحظة والفكر والإحساس تتكامل، وتصبح السينما عرضاً لكون ذهنى، كأنها جهاز تسجيل عقلى... حيث لا فرق بين كيف وماذا، أو بين المضمون والشكل"[١٠].

وهنا ينزلق بيركنز مما يكون أن يكون متفرداً، وهو الكون الذهنى، لما يمكن أن يكون (إذا كان ممكناً أن يكون) مستغلقاً على الفهم ولا يمكن النفاذ إليه: قدرة العقل على أن يكون جهاز تسجيل.

لكن أكثر التشبيهات هى مع الفكر الواعى- مع إدراكات الذهن: أفكارنا اليومية، وخيالنا، وذاكرتنا. فبالنسبة إلى المخرجة الفرنسية وصاحبة النظرية جيرمين دولاك،

التى كتبت فى عام ١٩٢٤، فإن السينما يمكن مقارنتها فى مجال التعبير بالفكر والمشاعر: "ليس هناك ما هو أكثر قدرة على الحركة من حياتنا النفسية بردود أفعالها، وانطباعاتها المتعددة التفسيرات، وحركتها المفاجئة، وأحلامها، وذكرياتها. والسينما "مجهزة" على نحو مذهل للتعبير عن هذه المظاهر للفكر".(١١) وهناك صاحب نظرية مبكرة آخر، وهو بيير كينزوى، الذى كتب فى عام ١٩٢٨ أن السينما يمكن أن "تحس" الزمن والذاكرة بطرق مماثلة لروايات مارسيل بروست – عن طريق الطبع المتعدد للصور فوق بعضها البعض، والانتقالات إلى مناظر مختلفة تمامًا، لتصور التطور النفسى للشخصيات (التجربة الذاتية، وانطلاق الذكريات، على سبيل المثال).(١٢) كما لاحظ الفيلسوف هنرى بيرجسون أيضًا الرابطة بين السينما والذاكرة (أو بالتحديد المخيلة الذهنية)، وتساءل إذا ما كان ممكنًا أن نرى السينما كنموذج للوعى نفسه. وفى لقائه بجريدة "لوجورنال" فى عام ١٩١٤ لاحظ بيرجسون:

" كشاهد على بدايات السينما، فقد أدركت أنها يمكن أن توحى بأشياء جديدة للفيلسوف. إنها قد تستطيع أن تساعد فى تركيب الذاكرة من أفكار متناثرة، بل قد تساعد العمليات الذهنية. وإذا كان محيط الدائرة يتألف من سلسلة من النقاط، فإن الذاكرة مثل السينما تتألف من سلسلة من الصور. وهى فى ثباتها تشبه حالة الأعصاب، وفى حركتها فإنها الحياة ذاتها".(١٣)

وفى تعليقه على بيرجسون فى عام ١٩٩٢، وجد بول دوجلاس أنه أدرك أن السينما، مثل الفلسفة، "تطورت تجاه الوعى بالواقع كحركة"، وأن السينما المبكرة يمكن اعتبارها "نموذجًا على نزوع الذهن إلى إدراك المكان".(١٤) لكن بيرجسون كان كارهًا للسينما، وهاجم "الإيهام السينماتوغرافى" لتحطيمه الحركة إلى أجزاء، وتقطيع تدفق الحياة لتحويلها إلى "طبيعة صامتة".

وبرغم أن من الصعب الاقتناع بالتشابه بين السينما والذاكرة باعتبارهما "مؤلفين من سلاسل من الصور"، فإن هذا التشبيه يبرز فى العلاقة بين التلوين المتعمد للتجربة (الماضية) فى الذاكرة البشرية (طفولتى الوردية)، والطريقة التى يمكن بها للسينما أن

تلون أشياءها وموضوعاتها بكل عناصر الشكل السينمائى. فالسينما "تؤمن" بأشيائها تمامًا كما "نؤمن" نحن بماضينا، وبذلك فإن السينما تستطيع أن تساعدنا على فهم أشكال ذاكرتنا وذكرياتنا. إن الصور المجازية، والقدرة على تجسيد الصور فى الذاكرة، هما نقطة بداية فى التعرف على قدرة السينما على التفكير، وأن السينما ليست فقط "تشبه" الفكر، ولكن أن نستخدم "الفكر" كمفهوم لفهم السينما، وهو ما يساعدنا على أن نجيب على بعض الأسئلة حول القصد والمعنى السينمائيين.

ولعل المستوى التالى من التنظير يربط بين السينما وحياتنا غير الواعية (أكثر من الفكر الواعى). فكما رأينا فى بداية هذا الفصل، لاحظ إيميل فييرموز أن الربط بين المخ والسينما يعود إلى عام ١٩١٧- فكادرات الشريط السينمائى هى الخلايا، والكاميرا هى الإدراك، والتوليف هو المخيلة الإبداعية - وبعد عام واحد اقترح فكرة أن السينما هى "رحلة استكشافية للاوعى"، مضيفًا أنه "يومًا ما قد يستطيع المرء أن يلتقط صورًا لموسيقى الروح، ويثبت مظهرها المتغير على الشاشة فى صور إيقاعية"[15] وبالنسبة إلى عالم المخ والأعصاب ريكوتّو كانودو (الذى كان ملهمًا لأفلام أبيل جانص) فإن السينما تمثل، ويجب بالتحديد أن تطور - "الوظيفة المذهلة وغير العادية فى تجسيد ما هو غير مادى"،[16] أى تجسيد اللاوعى. إن السينما تقدم (وتكشف عن) اللحظات (بطيئة أو قريبة أو معكوسة أو مترابطة) التى لا يمكن لنا نحن ذاتنا أن نعيشها فى اللحظة العادية. وكتب كانودو فى عام ١٩٢٣ أن السينما تشبه فكرًا مقيدًا، يُنقل إلى الآخرين، وقادرًا على التعبير عن "روح" الفنان - وذلك "نوع مميز آخر من الفكر" أكثر من كونه تجسيدًا لفكرنا.

وفى العادة فإن التوقف عند هذه التفسيرات "للسينما غير الواعية" هى افتراضات (أكثر من كونها براهين) على فكرة السينما كحلم. وقد كتب بول رامان فى عام ١٩٢٥: "كل العمليات التعبيرية والبصرية للسينما موجودة فى الحلم".[17]

وفى نفس العام كتب جان جودال شيئًا مماثلاً بأن السينما "هلوسة واعية"[18]، أو حلم فى اليقظة. لكن بالنسبة لدولوز فإن "الحلم شديد الفردية" لدرجة أنه لا يصلح

قالبًا لمونولوج السينما الداخلى – "إن الحلم شديد السهولة حتى أنه لا يقدم حلاً لمشكلة الفكر".[١٩] كما جادل ستانلى كافيل بأن "الأحلام حكايات مملة ، وأن الحديث عن السينما باعتبارها أحلامًا هو "حلم الأحلام"[٢٠]. وفى النهاية فإن الأحلام لا يمكن مقارنتها بطرق السينما – فالسينما تستطيع أن تكون أكثر تعبيرًا من الأحلام، بقدرتها على وضع الأحداث فى نسق منظم ذى رموز ومنطق محددين. وبصرف النظر عن أى حجج وبراهين أخرى، فإن الكيفية التى يحلم بها الناس بعيدة تمامًا عن السينما، لأننا لا "نتفرج" على أحلامنا، ولكننا بالأحرى "نكُون" أحلامنا[٢١].

العقول الذاتية

إذا كان هناك شخص فى فيلم، فإن هناك إمكانية مباشرة تقدم نفسها فى هيئة التعرف على إدراكات وأفكار هذا الشخص، وتذكره، وحلمه، وتخيله بالإضافة إلى رؤيته، ذلك هو عالم ذهن تلك الشخصية الروائية المتخيلة. والكتاب الذين تناولوا هذا الجزء يصورون السينما باعتبارها عين الشخصية، أو تجربته، أو ذهنه، ولعلهم يحاولون الإيحاء بأن السينما هى فى الأغلب تدور عن ذاتية شخص ما. وعلى سبيل المثال فإن بيكام – المتأثر بالمستقبليين – قدم رؤية عن نوع من المسرح السينمائى يتضمن "عرض الشخصيات، وفى الوقت ذاته حالاته الذهنية"، ليس فى عالم الهلوسة أو الحلم، ولكن فى حالات الحياة اليومية العادية – إنها أفكار الشخصيات" وقد تجسدت ماديًا بوسائل الصورة السينمائية"[٢٢]. كما لاحظ كريستيان متيز فى عام ١٩٧٣" الصورة الذهنية الخالصة: ما تتخيله الشخصية، وما تحلمه، وما تتصوره فى حالة الخوف والرعب والرغبة والأمل.. الخ، باختصار كل ما لا تراه"[٢٣].

كما رأى الممثل والكاتب العظيم أنطونين آرتو الإمكانات فى عرض الحالات الذاتية فى السينما، وأشار إلى فيلم "المحارة والكاهن" (الذى أخرجته دولاك عن سينار... لآرتو) باعتباره "فيلمًا للصور الذاتية"(٢٤). كما كتب العديد من السيناريوهات التى لم

يتم صنعها كأفلام، وتدور حول إمكانات التصوير السينمائى لفكر الشخصية. مثلما هو الحال فى "ثمان عشرة ثانية"، حيث الأحداث المعروضة على الشاشة تكاد أن تتشكل من أفكار شخصية واحدة، ففكرة قد تستغرق فى ذهنه ثمان عشرة ثانية قد تتطلب لعرضها على الشاشة ساعة أو ساعتين. ولا يزال خيال آرتو المحلِّق لم يتحقق فى الجزء الأكبر منه فى الأفلام أو النظريات السينمائية المعاصرة. ماذا نرى، ماذا يمكن أن نرى فى السينما الذاتية الخالصة؟ إن فيلم "عصر البراءة" يعطينا على نحو غير متقن انطباعًا بقفزات العين وهى تقرأ صورة (فى انتقالها السريع من نقطة إلى أخرى عبر النقاط التى تشكل هذه الصورة) عندما يفكر الفيلم فى رؤية شخصية من خلال منظارها المكبر للجمهور أسفل مكانها فى قاعة الأوبرا. كما أن فيلم "السيدة فى البحيرة" يقدم الذاتية السطحية عبر الفيلم كله، بينما يخدع ويثير فيلم "هالوين" جمهوره بالإيحاء [من خلال هذه الرؤية الذاتية] بالقاتل الذى يهيم على وجهه متنقلاً من مكان إلى مكان(٢٥).

ولقد شاهد بروس كاوين فى كتابه فى عام ١٩٧٨ بعض الأفلام، وخرج بمصطلح "سرد شاشة العقل" لكى يصف أجزاء من الحدث، وهو يوزع اهتمامه بين "الصور الذهنية للشخصيات"، و"السرد من ضمير الغائب"، وأخيرًا "العين الذهنية للفيلم" والتى ينسبها للمؤلف. (إنه عبر كتابه يبدو مهتمًا بتحديد "شاشات العقل"، دون أن يمتد بملاحظاته بما يمكن أن نصنعه بهذه المعرفة الجديدة عن السينما، بل إنه يعوق تدفق النظرية باستخدام مصطلحات عن الآلات التقنية للسينما). وبشكل مشوش فإن السينما عند كاوين يمكن أن تعطينا شاشة عقل شخصية ما بتقديم عالمها الذاتى، لكن "الشخصية" أيضًا تقدم رؤيتها لنفسها وعالمها فى لحظة شاشة عقل أو مشهد. إن كاوين يريد من مصطلح "شاشة العقل" أن يكون الشخصية وهى تقدم رؤيتها وعالمها وشعورها، لكنه لا يستطيع أن يختبر ذلك بما تبقى. وبرغم ذلك فإن "شاشة الذهن" يُقصد بها تجسيد ما تفكر فيه الشخصية – "مجال عين ذهن الشخصية"(٢٦) – أكثر من كونه مصطلحًا عامًا للسرد البصرى، باعتبار أن شاشات الذهن تتم روايتها بضمير المتكلم، أى أنها تعطينا ذهن الشخصية. إن الشخصيات عند كاوين تملك عقولاً

محددة، وهى تساعد صور ضمير المتكلم، لكنه يفرق ذلك عن [illegible] الشخصية، على أساس أن ذلك تشير إليه الكاميرا "الذاتية".

إن المشكلة الرئيسية فى محاولة كاوين لوضع تصنيف موحد للسرد من ضمير المتكلم هى أن هذه المحاولة تعتمد على فكرة أنه بمجرد أن يبدأ الفيلم فى أن يرينا "شاشات العقل"، فإنها تترك كل شىء يمضى، وكل ما نراه ونسمعه هو ما "تفكر" فيه الشخصية. ويلاحظ كاوين أحد مشاهد فيلم "الأم" لفيسفولد بودوفكين، عندما تتذكر أم بافيل حدثًا سابقًا، "فتظهر على الشاشة سلسلة من "مزج" اللقطات لكى تجسد ما "تفكر" فيه"[٢٧] إن هذا يحد من ناحية "ذهن" الفيلم ووضعه فى حدود التجسيد الحَرْفى للفكر البشرى، ومن ناحية أخرى يقيد إمكانات السينما فى مجال ارتباطها بالشخصيات. إنها بالضبط ليست "مسألة توضيح أن هذه اللقطة من ضمير المتكلم، وتلك اللقطة من ضمير الغائب" كما يحاول كاوين أن يجعلنا نعتقد[٢٨].

وهذا التشبث بضمير المتكلم لا يعكس قدرة السينما على التلاعب بحرية، ويعوق إمكانية الأفكار أو الذكريات "الزائفة" للشخصية، ولا يستطيع كاوين أن يجد الكلمات لكى يتجاوز ويهرب من كل ما يبدو "ضميرا للمتكلم". ولقد كتب جورج ويلسون أن فكرة "شاشة العقل" من المحتمل أن تشوش الفوارق التى نحتاجها لكى نبقى على الوضوح عندما نتحدث عن السرد السينمائى بضمير المتكلم لو كان لهذه الفكرة أى فائدة على الإطلاق[٢٩]. ومع ذلك فإنه يبدو لى أن كاوين لم يذهب بما فيه الكفاية إلى أن يعيد تفسير سينما "ضمير المتكلم"، ويجب على ويلسون أن يدرك أن السرد "الصارم" بضمير المتكلم لا يتيح إلا قوة قليلة للسينما. إنه مصطلح آخر مستعار من الأدب، وهو لا يفعل إلا أن يضغط الصورة والصوت المتحركين إلى حَرْفية التشابه مع المخ. إن السينما لا تكسب قوة من الأهداف الروائية المتخيلة للشخصيات، لكن تأثيراتها على الصور والأصوات السينمائية أكثر تعقيداً بكثير من المصطلح القديم ذى العلاقة بالرواية. وبالطبع فإن السينما تستطيع أن تصنع هذه الأهداف، مثل التجربة المستدعاة من الذاكرة لقاتل متهم يدعى البراءة، ولكن أن نطلق دائمًا أسماء على هذه

الصور، مثل "صور الذهن"، لا يسمح لنا بأى شك فى مصداقية هذه الصور. إن الحديث عن السينما يحتشد باختزالات لغوية قد تكون مفيدة، لكن هذا التحديد البدائى للفكر والإحساس لا يمكن أن يبرهن على أنه مفيد لتوسيع مجال السينما.

لقد نشر هوجو مونستربيرج فى عام ١٩١٦ كتابه "فوتوبلاى" [المسرحية المصورة]، وهو دراسة عن الطريقة التى تعمل بها السينما، ليس فقط مثل الذهن، لكنها تستجيب أيضًا لذهن المتفرج. كان مونستربيرج متخصصًا فى علم النفس والفلسفة فى جامعة هارفارد، كما كان منتميًا إلى مدرسة "الكانطية الجديدة" المكرسة للنقد النظرى للقيمة، الذى كان يركز على محاولات الفصل بين مستوى الموضوعية (المتعرف عليها) للأشياء، و"قيمتها"، التى ينسبها إليها الأشخاص باعتبارهم الذات فى علاقتها بالموضوع. ولقد كتب فى "فوتوبلاى" عن كيف أن الفيلم يخلق المكان الخاص به، وتحدّث عن العزلة المتفردة للعالم الفيلمى: "إن العمل الفنى يرينا الأشياء والأحداث كاملة وتامة فى حد ذاتها، متحررة من كل الارتباطات التى تقود إلى ما وراء حدودها، إنها إذن عزلة كاملة مثالية"[٣٠]. إن هذا التعرف على الطبيعة المستقلة بذاتها للدراما السينمائية أدى إلى ربطه المزدوج بين السينما والعقل: كيف أن المتفرج لديه توقعاته التى يحاول أن يتعقبها، وأيضًا على نحو أكثر قوة كيف أن السينما تشبه العقل ذاته.

ولكى يُقنِع مونستربيرج قراءه بهذه الأطروحة الأخيرة، فإنه يقيم مقارنة دائمة وتمييزًا عن "العالم الخارجى"، بما يشير إلى قيام السينما باستخدام الواقع وإعادة تشكيله: "إن هذا الرذاذ الذى يشبه النافورة من الصور قد تغلّب تمامًا على العالم العادى"[٣١]. وفى ابتعاده عن الواقع، فإن مونستربيرج يفهم السينما على أنها تتحرك فى اتجاه العقل وتطيع قوانينه وحده: "إن العالم الخارجى الهائل قد فقد وزنه، وتحرر من المكان والزمان والعادية العارضة، وقد اكتسى بأشكال تنتمى إلى وعينا الخاص. لقد انتصر العقل على المادة وتتعاقب الصور بسهولة كالنغمات الموسيقية"[٣٢]. وبذلك فإن مونستربيرج (الذى كان يؤمن بوجود مبدأ واحد أساسى يكمن فى كل الفنون) يقيم علاقة بين أشكال وقوالب السينما والحالات الواعية المختلفة، مثل الذاكرة،

والانتباه، والتخيل، والعاطفة. وعلى سبيل المثال فإن الفلاش باك هو السينما فى تجسيد وظيفة الذاكرة البشرية، وقد يكون ذلك دقيقًا وإن لم يكن واضحًا، لكن مونستربيرج يمضى لكى يقيم علاقة لهذه الوظيفة للذاكرة، إما مع المتفرج (فى تذكره لمشهد سابق؟)، أو بطريقة غريبة مثيرة للدهشة مع "عقول الشخصيات ذاتها"(٣٣). إن هذه الـ"إما/أو" تنفى إلى حد ما أى إشارة ممكنة إلى أن للسينما عقلها الخاص، وبذلك فإننا نبقى مع الحقيقة البسيطة حول أن الفلاش باك واللقطات المقربة مماثلة (ظاهراتيًا) للطريقة التى تعمل بها ذاكرتنا وانتباهنا.

يأتى أندرو ويكلير إلى هذه النتيجة فى عام ١٩٧٨ فى مناقشة كتاب مونستربيرج، ليضيف نسخته الخاصة عن الكينونة السينمائية، وهى "الوسيط" أو "الوكيل" الذى ينوب عن شخص آخر ليقوم بعمله، فعلى سبيل المثال فإن اللقطة المقربة تكون إما وكيلاً يتحرك فى اتجاه الموضوع، أو العكس. وبذلك فإنه يحاول أن يبرهن على أن "وجهة النظر" فى هذه الكينونة السينمائية، هذا "الوكيل"، هو القوة الرئيسية وراء البناء السردى. إن ويكلير دارس ذكى لمونستربيرج ، وهو يستخدم نظرياته لكى يصل إلى نتيجة أن هذا "التشابه بين الأدوات السينمائية والعمليات الذهنية يجب ترجمته على نحو "وظيفى" وليس ظاهراتيًا"(٣٤)، برغم أنه ليس من الواضح كيف يمكن لويكلير أن يتمسك بهذه الفكرة ويحافظ على "الوكيل" الذى يشبه البشر على نحو واضح. ثم فى عام ١٩٨٨ بدأ نويل كارول فى تفنيد فرضية مونستربيرج المحورية، فى محاولة "تصوير السينما كمفهوم مناظر للعقل البشرى"(٣٥). إننى أتفق معه أن الفيلم ليس شبيهًا بالعقل، لكن كارول يجادل بأن ذلك ليس فى علاقته بالطريقة التى يعمل بها الفيلم، وإنما فيما يتعلق بمعرفتنا بالعقل ذاته. وهو يصر على أن المرء لا يستطيع أن يستخدم العقل لكى يصوغ نظرية للسينما لأننا لا نعرف بما فيه الكفاية الكثير عن الطريقة التى يعمل بها العقل ذاته. ومع ذلك فقد كان من الواضح أن مونستربيرج حاول أن يصنع مقارنة مع "التجربة" المعتادة، وإن نقد كارول له يبدو ملائمًا أكثر لهؤلاء الذين كانوا يطرحون فرضية أن السينما تستطيع أن تُظهر الحالات الذهنية. ومع مثل هذه التأويلات ذات الوزن الخفيف فإنه يبدو أن فكرة دادلى أندرو المتعمقة

التى وصل إليها فى عام ١٩٧٦ لا تزال هى الباقية: "لا يزال التأثير الكامل لمونستربيرج فى انتظار أن يأتى"[٣٦].

عقول المستقبل

ولكن فيما وراء المفاهيم الذاتية التى تستخدم تشبيهات بشرية عن السينما، هناك القليل من الفلاسفة أصحاب النظريات الذين يرون أن السينما امتداد لفكرتنا عن الفكر. إن التشبيه المباشر بين السينما والفكر يبدو محدوداً، ويبدو أن هناك مفهومًا مختلفًا خاصة عن الفكر السينمائى له مستقبل أفضل. وفى الحقيقة أن هذا التمييز بين التشبيه (السينما تشبه تفكيرنا) والمفهوم الشعرى الجمالى (السينما باعتبارها نوعها الخاص من التفكير)، هذا التمييز هو ما سوف يتم التأكيد عليه باستمرار فى هذا الكتاب. لقد فهمت فيرجينيا وولف القوة فى إعادة صياغة المفهوم الفنى عن الفكر: "إن التشبيه بالفكر، هو لسبب ما، أكثر جمالاً، وأكثر شمولاً، وأكثر إتاحة، من الفكر ذاته"[٣٧]. وكما أدرك ريتشارد ألين وموراى سميث على نحو ذكى، فإما أن السينما تعتبر طبيعة، "أو أنه يتم الاحتفاء بها كشكل فنى جديد يملك القدرة ليس فقط على صياغة، بل على هندسة وتصميم، حالة الوعى المتحرر غير المسبوقة عبر التاريخ"[٣٨].

لم يعد هؤلاء الكتاب مقيدين بالأفكار الذاتية، فكانوا يختبرون المفاهيم الموضوعية والمتجاوزة للذاتية. وخلال ثلاثينيات القرن العشرين كان مونى دوبوى يحاول البرهنة (طبقًا لريتشارد أبيل) على أن الصورة السينمائية يمكن على نحو سحرى أن تتصرف كوسيط للصور البدائية فى الذهن الكونى، "تمامًا كما تفعل حالة النشوة، والسحر، والاحتفالات الطوطمية"[٣٩]. كما أدرك فى إف بيركنز اللغز الميتافيزيقى للسينما، والذى بدا بالنسبة له أن له موضوعيته (الرؤية) بدون الذاتية (الإدراك)، كما أن بيركنز حاول الوصول إلى نوع سينمائى خاص من خلق الفكر، فالأفلام يمكن لها أن تستغنى عن اللغة بفضل قدرتها على التصوير الواضح للأفكار والمفاهيم، لكن السينما تستطيع ذلك

بطريقتها الخاصة: "إن الأفلام تستمد المعنى من تجسيد التوترات، والتعقيدات، والالتباسات. إن لديها ميلاً طبيعيًا لتفضيل تواصل الرؤى والتجارب"[٤٠]. وهذه التعقيدات الطبيعية، التى كانت فى السابق من اهتمام الجماليات فقط، هى التى تمنحنا المفتاح لفهم السينما كفكر.

وفى عام ١٩٣٣، فى الوقت الذى كان فيه روجيه جيلبير لاكونت مدمنًا على مشتقات الأفيون، كتب بحثًا بعنوان "خيمياء العين"، وفيه يشبه السينما "بأسمال بالية ملقاة بين محتويات غرفة نفايات العقل البشرى"[٤١]. وكان عضواً فى جماعة "اللعبة الكبرى" مع آرتو، وروبير ديسون وبعض الدادائيين والسيرياليين السابقين، الذين عارضوا مذهب آلية الوعى [أنه يعمل بطريقة التسيير الذاتى]، وسعوا لتدمير الطريقة البنيوية فى تحليل الأعمال الأدبية بالتركيز على الكلمات وإهمال العناصر غير اللغوية، ومع ذلك فإن جيلبير لاكونت نادى بأن السينما تحتاج إلى أن تحدد طبيعتها الأساسية. لقد كان يشير إلى أن السينما بالنسبة له غير موجودة بعد (كان يذكر فقط الأفلام الدعائية السوفييتية والأفلام التسجيلية عن الطبيعة)، وأنه قد تظهر سينما ممكنة فى المستقبل يجب أن تترك فيها الفوتوغرافيا بصمتها على الأشياء، كما قد يظهر أى شىء طبيعى:

"بالطريقة التى يتم إدراكه بها بواسطة الوعى البشرى، من خلال الحالات الضبابية للعقل الذى يحور صورها، من خلال فيلم عن الدموع على سبيل المثال، أو من خلال ضوء مركز للإلهام، أو الرعب، أو الانبهار... يمكن لجبال الهيمالايا أن تظهر فى فص خاتم، ويمكن أن يتحول قطار إلى رأس إنسان، وتظهر على وسادة نائم فرقة مطاردة فى الغرب البعيد، وأمواج البحر العالية، إن الدراما يتم لعبها على أنامل مسودة"[٤٢].

لقد كان من إنجازات جيلبير لاكونت الحدسية الفائقة أنه تلقف سحر جورج ميلييس وعثر على "الفكر"، أما السينما المعاصرة الطيعة (للتقنيات الرقمية) فإنها تحتاج على نحو متزايد لثورة مشابهة فى مفهومنا عن اللغة التى نستخدمها لوصف

السينما. إن السينما المستقبلية عنده تعمل مثل العقل: "إن الحقيقة بأن السينما إيقاع، أى أن الحركة مرتبطة بالغياب، هى الشرط الأول الذى يسمح بتجسيد إمكانية السينما الجدلية، سينما لها شكل العقل"(٤٣). وفكرته هى الكائن "شبيه العقل" الذى يتماهى مع المنطق الجدلى، حيث تتيح تحولات التوليف، على سبيل المثال، أسلوبًا "اتصاليًا" كلاسيكيًا: وعلى سبيل المثال نزع صورة (أو "الغياب" كما يسميه)، أو المقارنة بين الصور. وهو يواصل:

"إن هذا هو "سبب الوجود" الوحيد والقوى للسينما، أن تكون وسيطًا بين العقل والطبيعة، وأن تستطيع التعبير بالحركة والأشكال المرئية عن تطورات الأشكال الذهنية. وإذا قرر الإنسان أن ذلك هو دور السينما، فسوف تصبح وسيلة التعبير التى كان "اختراعها" مهمًا بقدر أهمية اختراع اللغة والكتابة، بل إنها سوف تصبح لغة مبدعة. وهكذا فإن السينما - كأداة للبحث والتجربة - سوف تصبح طريقة للمعرفة، وشكلاً للذهن"(٤٤).

هنا فكرة انعكاس الطبيعة، والتوسط بين الفكر والواقع، تبرز على نحو غير متوقع، فالسينما هى العقل فى حالة خالصة خارج الجسد، ومع ذلك فإنها ماتزال قابلة للإدراك. وبرغم أن جيلبير لاكونت يبدو كما لو كان يمضى فى طريق تحطيمها بأن يعيدها إلى اللغة (برغم أن الفكرة الشعورية عن أهمية الكيان السينمائى بقدر أهمية اللغة تأتى واضحة نقية)، فإنه يبدأ بعد ذلك فى الامتداد بالتشبيه، ويديره لكى تصبح السينما الآن شكلاً (منفصلاً) للعقل، أو عقلاً آخر. إن هذه الفكرة تتعزز عندما يدعو إلى أن تكون السينما هى "التجربة الأعلى للعقل، مثل الشعر والميتافيزيقا [حيث] يقوم علم النفس حول الحالات الممتدة للعقل بإخراج كل إمكانات السينما التى تكون وظيفتها التجسيد البصرى للأشكال المتغيرة للعقل"(٤٥). والسينما الآن، سينما جيلبير لاكونت، مطلوب منها أن تذهب إلى ما وراء نسخ عقلنا، وتتجه إلى تركيب طريقة جديدة فى التفكير.

لقد أقام بيلا بالاش فى عام ١٩٤٥ نظرية عن السينما "المطلقة" التى تعتمد على نوع من التفكير السينمائى الواعى. إن هذا الكاتب وصانع الأفلام المجرى الذى توفى

فى عام ١٩٤٩، أقام بيانه النظرى عن سينما المستقبل على إدراكه أن السينما يمكن أن تعرض لنا "المشاعر غير المرئية"، و"عملية التفكير، من خلال وسائل مثل الاختفاء التدريجى البطىء: "إن الصور المعروضة ليست صور الأشياء الحقيقية بل صور العقل"[٤٦]. وبالنسبة لبالاش فإن الكاميرا توجهت إلى الداخل لكى ترينا كيف ينعكس الواقع فى العقل. وعلى نحو غريزى، رأى بالاش أن السينما تشبه مزيجنا الانتقائى لما ندركه، وكيف أن عقلنا - المرآة الجزئية - "يعكس" فقط قدراً معيناً من العالم الذى أمامه. والسينما المطلقة لم تكن مهتمة فقط بتصوير النفس البشرية من خلال التعبيرات الجسدية للممثل، لكنها كانت تحاول أن "تعرض المفاهيم الداخلية للعقل مباشرة على الشاشة"، بهدف نسخ "ليس الروح فى العالم، وإنما العالم فى الروح... أن ترينا بشكل مستبطن صور العالم الخارجى منعكسة على الروح. ليست الروح فى الوجه، وإنما الوجه فى الروح"[٤٧].

ويرجع بالاش إلى فيلم والتر روتمان "برلين"، وفيلم كارل جرونيه "الشارع"، باعتبارهما ليسا من الأفلام التسجيلية الخالصة أو التجريدية الخالصة، وإنما "أفلام تسجيلية ذهنية"، أفلام مطلقة يعرض مونتاجها التجريدى، والطبع المتعدد للصور فى كادر واحد، العقل على الشاشة. كما يؤكد بالاش أيضاً على أن مونتاج فيلم هانز ريختر "تضخم" - صور الأوراق المالية، والدكاكين الخالية، وشريط آلة التيكر، والناس المرعوبين - يتحرك فيما وراء ما هو نفسى لكى يخلق صوراً أصبحت ذهنية. لكننا ما نزال نتقابل هنا مع صورة "الأشياء" التى لها رابطة مع الأفكار والمفاهيم، وليس مع الطرق والوسائل وتشكيل الصور ذاتها. وحيث يقف بالاش على أرض مثيرة للاهتمام، وحيث يلتقى جيلبير لاكونت فى أن يقودنا إلى ما وراء التشبيهات الصارمة، فإن ذلك يتحقق فى النتيجة التى يصل إليها عن تفرد روح السينما: "مثل الرؤى التى ترى من خلال العيون المغلقة. لا واقع، ولا مكان ولا زمان ولا أحداث عارضة، يمكن أن تكون لها مصداقية هنا. "إن العمليات الذهنية التى تعرضها السينما المطلقة تعرف قانوناً واحداً فقط: هو التداعى والترابط بين الأفكار"[٤٨]. إن هذه النقاط تتجاوز المقارنة مع الصور الذهنية، وتبدأ فى إرساء أرض لطريقة خاصة ومتفردة للسينما فى المذهب العقلى.

إن ما هو مثير للاهتمام فى هذه الطرق المختلفة للتناول عند هؤلاء الكتاب هو المدى الذى يرون فيه بالفعل ما هو سينمائى (الحركات والتحولات والتلوينات) كمكان للتفكير. وبصرف النظر عن الندرة المتوقعة للأمثلة فى الماضى (إذا نظرنا إلى توافر الأمثلة الآن)، وبالتالى ميل هؤلاء الكتاب إلى وضع مقولات ثم الإفلات من إثباتها، فإن معظمهم يخطئ الخط الفاصل بين رؤية السينما كشىء يشبه الفكر لأنها أحيانًا تعرض أحداثًا رمزية ومجازية (إنهم لا يتركون إلا لغة غامضة لإثبات هذه الرابطة)، وبين رؤية السينما كتفكير لأنها "ترتب" ما تعرضه كما لو أنها عقل، أو بطريقة مشابهة للطريقة التى نتحكم بها فى تجاربنا. لكن الأكثر أهمية أن هؤلاء الذين يصرون بالفعل على أن ما هو سينمائى يشبه عضويًا عقولنا - أو أعيننا، أو "الأنا"، أو المخ، أو التجربة، أو الروح - إنما هم فى النهاية يقيدون السينما "داخل حدود" عالم تجربتنا وفكرنا. ومن أجل صنع هذه الرابطة فإنهم يقدمون "وصفة" بأن السينما تستطيع فقط أن تكون مرآة لمشاعرنا الذهنية. وعندما تريد أن تعثر على طريقة للتجسيد الشيئى لما هو ذهنى - وتضع نظرية فى الوعى الخارجى، وترى مرآة للروح - فإنك تسحب الفيلم إلى أسفل حيث مستوى طرقنا المعرفية المنطقية. لكن السينما أكثر من ذلك.

إن نمط أو نوع التفكير فى الطريقة التى تعمل بها السينما هى بشكل ما مكتسبة من إدراكنا لنمط أو نوع "المعرفة" التى يمكن للسينما أن تنتجها أو تنشئها. فى مقابلة فى عام ١٩٧٠ قال ستانلى كوبريك أن السينما "تتحاشى التعبيرات اللفظية الذهنية، وتتصل إلى لاوعى المتفرج بطريقة هى فى جوهرها شعرية وفلسفية"[٤٩]. لقد كان كوبريك يقول إن الصور، ذات الشكل غير الأدبى خاصة، يمكن أن تخلق نوعًا خشنًا، وربما غامضًا، من "المعرفة". والحركات والأصوات فى أفلام كوبريك لا تعتمد على اللغة أو التعبيرات اللفظية، لكنها تخاطب جانبًا آخر فنيًا. كذلك تساءلت إيفيت بيرو: "لو كانت الكاميرا امتدادًا لأعيننا، واتساعًا لرؤيتها، فإنها إذن امتداد أيضًا لذهننا"[٥٠]. لكن فيرجينيا وولف كتبت على نحو أكثر دقة حول إذا ما كانت السينما تتواصل معنا بطريقة مباشرة وقبل لغوية على نحو ما: "فنحن نسأل إذا ما كانت هناك لغة سرية نشعر بها ونراها، لكننا لا نتكلم بها أبدًا، وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن أن نجعلها

مرئية للعين؟ هل هناك أى سمات مميزة يمكن أن يمتلكها الفكر لكى يكون قادراً على أن يكون مرئيًا دون الاستعانة بالكلمات؟" (٥١). ولكى نفهم بصدق هذا [illegible] فإنه يجب أن نقبل أن للسينما طريقتها المتفردة فى "التفكير"، لذلك سوف يستمر الفصل القادم فى المناقشة التى قمنا بها فى هذا الفصل، لنتساءل: من أو ماذا يقوم بهذا التفكير؟

الفصل الثانى
كينونات سينمائية

"إنه يستطيع أن يفعل كل ما يستطيع الفكر أن يفعل، إنه يجسد دون قيود أيا من أغلال الواقع، إنه يقدم على المسرح الأحداث دون أن يهتم بعدم الإمكانية المادية لذلك، إنه موهوب بكل قوى الطبيعة والعقل".

أوتو لودفيج (١٨٧١)[١]

فى النهاية، فإن البحث فيما إذا كانت السينما تخلق عالمها المفكر الجديد، يبدأ فى إطلاق نوع من "الكينونة" نضعه على رأس الطاولة. والفيلموسوفى هى فى جانب منها فلسفة فى الكينونة السينمائية، وكيفية خلق العالم السينمائى وإعادة تشكيل صوره: كيف يعمل، وماذا يعنى هذا المفهوم الرئيسى، لأنه يوجه الكيفية التى يفهم بها المتفرج تلاعب العالم السينمائى. و"العالم السينمائى" مصطلح عام لما يمكن أن نفهمه على أنه الأصل (والمنشئ) للصور والأصوات التى نعايشها. فمن أو ماذا يقدم الصور التى نراها؟ لماذا نرى هذه الشخصية، فى تلك اللحظة، من هذه الزاوية؟ وفيما وراء، أو قبل، خلق السرد (والسرد هو درب واحد من الدروب التى يمكن للسينما أن تسير فيها)، وفيما وراء أو قبل الراوى الممكن، من أين تأتى هذه الأصوات والصور؟ سوف أبحث فى هذا الفصل الكينونات السينمائية التى استكشفها الكتّاب خلال القرن العشرين – السينما ككاميرا "الأنا" أو الخالق الافتراضى، أو كمؤلف شبحى أو غائب، أو كنوع خاص من الكينونة السردية أو ما بعد السردية.

ولكن شق الطريق عبر كل هذه المعالجات ليس إلا الفكرة البدائية التى تقول بأنه مع بناء وظاهراتية الفكر والإدراك الإنسانى فإنه يمكن أن نصنع المقارنات والتشبيهات. فسواء كانت السينما تقارن بالعقل فقط، أو أننا نرى بشكل فعال باعتبارنا وعيا بشريا موضوعيا له قوانينه الخاصة التى تتم إطاعتها حتى القانون الأخير، فكل المعالجات تضع نوعًا ما من "المرآة" بين الفكر السينمائى والفكر البشرى. وعلى سبيل المثال فإن باركر تايلر صنع فى عام ١٩٧٢ تشبيهًا بين السينما والمخبر السرى أو المحقق الخاص: "عندما اخترعت الكاميرا، فإن الفكرة التى فُهمت حدسيًا وبقوة هى أن الآلية السحرية كانت شكلاً من أشكال الحديث بالنسبة للعين الباحثة والعقل الذى يستجيب لها كما لو أنهما عين وعقل محقق خاص"(٢). وبالنسبة لتايلر فإن الطريقة الكلاسيكية هى التى تحققت من خلال فيلم روبرت مونتجمرى "السيدة فى البحيرة"، وهو الفيلم الذى كان يعرض لنا فقط وجهة نظر المحقق الخاص - حيث تصبح الكاميرا هى عيناه وجسده. والكاميرا فى السينما "الأعلى" والأكمل عند تايلر هى التى "تصور فوتوغرافيًا سيكولوجية الإبداع، لذلك فإن شريط الفيلم الذى تم تسجيل الصور عليه يصبح العقل وقد تحول إلى شىء مجسد"(٣). - وهنا يرتبط تايلر بكل الكتاب الآخرين الذين وجدوا "الإبداع" فقط فى "الكاميرا المتحركة"، أو فى المونتاج "النشط".

وفى عام ١٩٨٨ وازن ويليام روثمان بين الكاميرا والمؤلف، فبالنسبة له الكاميرا مؤلف، أو "الأنا" العارفة، لذلك فإن ما يقود روثمان هو توقع اكتشاف اللمسة "البشرية" للكاميرا، كما هو الحال عندما يقارن الكاميرا التى تحول الصور وتحورها التى اكتشفها كافيل على سبيل المثال فى فيلم ماكس أوفولس "خطاب من امرأة مجهولة"، بالكاميرا القاتلة فى فيلمى هيتشكوك "دوار" و"سايكو". إن روثمان يريد أن يكتشف كيف تقوم السينما بالتعبير عن هذه الخصائص، وبتقديمه هذه الأمثلة فإنه يؤكد على أن "هذه الأفلام تفكر، إنها تفكر حول التفكير، وهى تفكر فى السينما، لتتأمل قوى وحدود وسيطها"(٤). إن هذه التصريحات حول "الكاميرا" تتكاثر وتحتشد (فى الوقت الذى لا يستطيع فيه روثمان أن يمضى فى التفسير)، ليس فقط بطريقة تعتمد على

التقنيات فى وصف أحداث الفيلم، ولكن أيضًا كمرجع لتلك اللحظات حيث تنبهنا الكاميرا إلى وجودها بشكل مفرط ولا مبرر له. وبهذا التثبيت حول فكرة الكاميرا، وفكرة "الذاتية"، فإن روثمان يقيم صورة لذات تقنية واعية تمامًا بموقفها وموقعها. وكما لاحظ دانييل هيرويتز فى مقال فى عام ١٩٩٥، فإن روثمان يقيم علاقة بين الكاميرا و"أفعال الحديث" وذلك فى "التأكيد، والإعلان عن الذات، والتساؤل، والاعتراف والإقرار، والتفكير"[٥]. وبقراءة الكاميرا – كما تصورها روثمان – من خلال صوت المؤلف فإن لها علاقة بالعالم السينمائى الذى يمكن أن يوجد فى أى مكان، وهو فى ذلك يصنع خطوة مهمة لرؤية السينما باعتبارها "قصداً عارفًا"، تنعكس على دراما الفيلم وتفسرها.

إن روثمان يعلن أن مقالاته هى "طريقة فى رؤية السينما باعتبارها تفكر"، ويأمل ليس فقط فى أن "قراءة هذه المقالات مجتمعة سوف يساعد على إضافة الاعتياد والألفة بطريقتها فى التفكير"، لكنه يأمل أيضًا فى أن يجعل "الفكر السينمائى "أقل" ألفة واعتياداً، وأكثر تحريضًا ونقداً وتساؤلاً"[٦]. وهكذا (برغم أنه لم يكتب بنفسه هذه النتيجة) فإن روثمان على حق فى أن يرى أن هذه الطريقة فى فهم السينما مفيدة فى الكشف عن السينما العادية، ومفيدة أيضًا فى زرع إمكانات المعنى والشعر فى سينما المستقبل. وعلى سبيل المثال، يناقش روثمان فيلم كينج فيدور "ستيلا دالاس"، ليحاول تأكيد أن الكاميرا تُظهر أو تعلن فكرها سواء بالاستحواذ على الشخصية الرئيسية أو بتحريرها من التحديق فيها، مما يقود إلى التفسير بأن الفيلم يقر بنزعة الإيثار عند ستيلا أكثر من كونه درسًا فى وضع امرأة داخل النظام الأبوى (برغم أن الفيلم يحررها فقط فى آخر لحظة). وبالنسبة لروثمان فإن الكاميرا فى السينما الكلاسيكية تصبح إذن نظيراً لراوى الرواية. كما أن فيلم جان رينوار "قواعد اللعبة" يجسد إشكالية علاقة الكاميرا بالعالم وشخصياته البشرية: إن الكاميرا "تنكر قوة العالم الداخلى للشخصية وقدرته على التأثير على التأطير (وضع عناصر الصورة داخل إطار الكادر) أو على القطع المونتاجى، ويمكن للكاميرا أن تبدو غير سريعة الاستجابة لما تصوره، لتعبر عن اللامبالاة تجاه الأحداث التى تدور داخل أو حول إطار الكادر"[٧].

إن هيروويتز فى تعليقه على روثمان يتتبع فكرة الكاميرا "الأنا"، ويجادل فى أن الفيلم "الأنا" لا يعرض فقط السيطرة الفنية العالمية على الصور، لكنه يعرض ذاته باعتباره غير حاسم ومتناقضًا. وهكذا فإن السينما بالنسبة لهيروويتز يمكن أن تشوه العالم – إن الكاميرا "ملازمة دائمًا للموضوع البشرى، وهويتها وكونها نوعًا من الأنا يتضمنان قدرة على تأمل الذات، والعمل من خلال ما يتميز به الكائن الإنسانى"[٨]. إن عين الكاميرا تنظر إلى العالم السردى، لكنها تنظر أيضًا إلى ذاتها، إلى "الأنا" فيها، وهذا يضع السينما على حافة الإعلان الفلسفى عن الذات، وبالتالى فحص الذات. ويقوم هيروويتز بحساسية بإبراز ذلك الأمر فى مناقشته للوحة مانيه "جامعو الأسمال" (المعروفة أيضًا باسم "الفلاسفة"): "إن الانتقاد القاسى لما هو عادى، ولموقف ما بعد النهضة فى استخدام المنظور لعرض محتويات اللوحة التشكيلية، يجعلنا نشعر بالاغتراب عن الافتراض بأن المكان فى الصورة (مثل عقول الناس، ومحتويات العالم من أشياء) هى متاحة لنا بشكل طبيعى من خلال موقفنا الموضوعى، العارف بكل شىء والمستحوذ على كل شىء"[٩] إن تلك الإمكانية التى تعزز الذاتية هى التى تقود هيروويتز أن يضع كاميرا روثمان باعتبارها ذاتية من بعد واحد، ومتحررة على نحو غريب من التناقض والحيرة.

كينونات المؤلف

هناك توقف قصير على منحنى المواقف هذا، وهو نظريات المؤلف فى السرد (المنفصلة عن "نظرية المؤلف" التى لا تدعى بالضرورة أن السينما كلها هى سينما المؤلف). والكتّاب الذين سوف نذكرهم يبدون كأنهم يحاولون البرهنة على أن كل فيلم هو فى النهاية تعبير عن أفكار صانع الفيلم، وبالتالى فإنه يجب تلقى الصور والأصوات باعتبارها "العقل الافتراضى" لمخرج العمل. وعلى سبيل المثال، فإن من الواضح أن روثمان يقصد أن يستخدم فكرة المؤلف لكى يكشف عن الأفلام، لكن التوجه نحو فكرة المؤلف هو قرار هروبى (عندما يجد التفسير نفسه فى طريق مسدودة)، كما أنه أيضًا

لغة ومصطلحات تبعدنا عن الفيلم، وتنكر على الفيلم معناه الإبداعى الخاص. وعندما تنتهى أحداث الفيلم بالتأكيد على أن المؤلف يمتد بسيطرته الكاملة على الفيلم فإن ذلك يبرز تضخم الذات دون حاجة لتفسير إبداعى. إن روثمان يكتب على سبيل المثال: "توقيع هيتشكوك هو تعبير عن عدم رغبته أو عدم قدرته على التخلى عن علامته المميزة، وأن يمتص ذاته دون شروط فى مصائر الشخصيات، وأن يترك قصته دون أن يرويها"(١٠). وبهذا الاعتبار فى أن حركة السينما تمضى من الواقعية فى اتجاه المرونة التى يمكن بها تشكيل الواقع أو حتى خلقه، يشير تايلر إلى أن "عمل السينما يجب بدقة أن يكون – نظرياً – هو النسخ الفوتوغرافى لما حدث فى مخ صانع الفيلم، وليس أى شىء حدث خارجه"(١١). ومن الملفت للانتباه أن سوزان لانجر قد وجدت أن السينما لا تستطيع فى الحقيقة أن تبارى رؤية نظرية المؤلف: "إن ضمير المتكلم الكامل فى أفلام جودار، نسخته الخاصة من صانع الفيلم، هو الشخص المسئول عن الفيلم الذى يقف خارجه كعقل محاصر باهتمامات أكثر تعقيداً وتقلباً أكثر من قدرة أى فيلم على أن يقدم أو يجسد"(١٢). ومن جانبه فإن دولوز يؤمن بفكرة المؤلف على نحو رقيق، وهو يجد رابطة بين "تجربة" الشخصية والتعبير المرتبط بها من قِبَل صانع الفيلم أو المتفرج، فهما مشتركان فى التعبير عن الشخصية: المؤلف، والفيلم، والمتفرج معاً فى شخص واحد.

كانت محاولة كاوين فى المساعدة على تشكيل "عين الذهن" سبباً فى إدخال مشكلات كان على هؤلاء المؤلفين مواجهتها فى محاولتهم فهم القوة الدافعة وراء كل عالم سينمائى. إن كاوين يبدأ بشكل متردد: الصورة "نتيجة، وإشارة لانتباه موجه"(١٣)، وكان هناك أمل فى أنه قد لا يعيد السينما إلى نمطنا الخاص بالانتباه، لكن كاوين يكتب من داخل تقاليد نظريات المؤلف، ويجد أن من الصعب عليه أن يتجاهل السمات الثقافية والنجومية للعبقرية الفردية [كلاعب أول فى العمل الفنى] – وهو المخرج. وفى الأفلام التى يبدو "واضحاً" التدخل المقصود فى الحركة والصورة، فإن كاوين كان يجد فكر صانع الفيلم. لقد كان كاوين فى البداية يسوق الحجة بأن أنماطاً معينة فقط من السرد السينمائى يمكن رؤيتها على أنها "النشاط الذهنى" لصانع هذه الأفلام وقد

تحول إلى صور، بينما تجسد الأفلام التجريبية تماما شاشات العقل الخاصة بصانعى هذه الأفلام. إن المقصود بدور شاشات العقل هنا هو أن يكون تفسيرياً، فى أن المتفرج يمكنه أن يتعامل مع الأحداث الأسلوبية بمفهوم القناع الفنى للمؤلف الذى ينسب إليه العمل الفنى تماماً، ومع ذلك فإن من الواضح أن ذلك يضيف وعياً بشرياً إلى السينما. ومع ذلك فإن كاوين على الطريق الصحيح لأن كل صور السينما يجب أن ترى على أنها "مقصودة".

إن كل الأفلام بالنسبة لكاوين تقدم للمتفرج "صورة ذهنية مقصودة"[١٤]، وبالتحديد فإن السينما تقدم حالة ذهنية. ويبدو نقد جورج ويلسون لنظرية شاشة العقل عند كاوين نقداً صحيحاً، لأنه ليس (كل) السينما تُفهم – ولا يجب أن تُفهم – على أنها "التجربة البصرية لمراقب متخيل أو يتحول إلى متخيل داخل رواية"[١٥]. لهذا فإنه فى العالم السينمائى عند كاوين (حيث لا يزال التكوين مرتبطاً باللغة): شاشة عقل شخصية ما لا تتماس مع الفكر السينمائى الأعم، إن السينما تفكر فقط عندما تكون الشخصية "تفكر"، وكل صورة أخرى هى من "ضمير الغائب" ويتم تقديمها بواسطة "عين ذهنية"[١٦] أخرى. (إنه يتحدث أيضاً عن الأفلام الواعية بذاتها، ليخلق صورة مجازية عن نشاط الذهن الواعى بذاته). لكن تنظير شاشة العقل داخل السينما "الواعية بذاتها" يقود كاوين إلى الإشارة إلى وعى "المؤلف" الذى يراقب كل شىء. ومع ذلك فإنه عند إحدى النقاط يُسلِّم بأن السينما الواعية بذاتها يمكن أن تكون هى ذاتها شاشة عقلها، لكنه سرعان ما يتوقف عن التوسع فى هذا النمط من الأسلوب السينمائى، ويكتفى بعرض فكرة وجود أصل أو منشأ "خارج مجال الصورة... وهو ليس بالضرورة المؤلف"[١٧].

إن الكتابة التى تحيل كل شىء إلى المخرج هى كتابة شديدة السهولة، فمن السهل أن نتحدث عن "القطع المونتاجى عند كوبريك على وجه ممثل"، أو "كاميرا سكورسيزى البانورامية حول غرفة تحتشد بالرجال"، لكن هذه هى اللغة التى تدهشها النجومية، والتى تنتشر فى المراجعات السينمائية الصحفية، ولو تصادف أن الكاتب لا يعرف

المخرج، فإن الفيلم سوف يتضاءل ليكون مجرد حدث. لكن الأكثر أهمية، ككينونة إدراكية يمكن من خلالها للمتفرج أن يفهم الفيلم، هو أن مفهوم "المؤلف" سوف يصبح مفهومًا قاصرًا. إن رؤية فيلم من خلال فكرة أن أحداث الفيلم هى نتيجة مباشرة لشخص تاريخى تبعد المتفرج عن الفيلم، وكل من أحداث الفيلم يذكِّر المتفرج بالمخرج الذى يتخذ قرارات بشأن تقنيات صناعة الفيلم. وبالفعل فإن العديد من الأفلام لها علاماتها (الثقافية) المميزة لمخرجيها، عندما يقدم المخرج للمتفرج غمزة أو لمحة كأنها توقيعه على الفيلم – وتلك يمكن الكشف عنها ومناقشتها فى الثقافة السينمائية، لكن الأفلام المفردة القائمة بذاتها تبقى، وسوف تبقى دائمًا التجربة النظرية الأولى. لذلك فمن الأهمية الأكيدة أن نتبين عمل صانع الفيلم، لكن أثناء معايشة الفيلم فإن معرفتنا بالمخرج ليست مفيدة دائمًا لانتباهنا للعمل الفنى.

كينونات شبحية

هناك إذن تلك المحاولات المتلعثمة التى تقيم تشبيهات بين السينما والإنسان، كما توجد مفاهيم الكينونات الجديدة والفكر الجديد، لكن بينهما توجد العديد من الدرجات: وهى النظريات التى تستدعى كينونات شبحية أخرى باعتبارها نماذج للقصد السينمائى. إن هؤلاء الكتاب يبدون كأنهم يصلون إلى طريق مسدودة فى التنظير من خلال الفكر الإنسانى، والانطلاق خارجًا بحثًا عن أى نقطة تشير إلى منشىء يمكن تخيله. ولأن بعضهم يضع فى اعتباره حدود لصق خيال المبدع (الفعلى) على الفيلم، فإنهم يستدعون كينونات "غير مرئية" ليفسروا انعطافات السينما وتقلبها. إنهم يضعون عقولاً خارجية لكنها لا تزال تضرب بجذورها فى نمط الفكر الذى يقوم على التشبيه بالإنسان. إن كاتبة مثل كايا سيلفرمان ترى أن التأمل المتعمد (التحديق) الذى يقوم به المتفرج ويقود وعيه يبدو أنه ينتمى إلى شخصية متخيلة أخرى، بينما حاول رودولف أرنهايم فى عام ١٩٥٧ أن يدور حول مشكلة المؤلف الخارجى، لقد وجد أنه "يمكن للكاميرا أن تبحث وتردد وتستكشف وتحول انتباهها فجأة لكى ترى حدثًا أو شيئًا،

وتقفز على فريستها. إن هذه الحركات المعقدة ليست محايدة. إنها تصور ذاتًا غير مرئية، تتخذ مظهر الدور الفعال لشخصية داخل الحبكة"(١٨). وفى عام ١٩٧٠، ومن خلال أحد تلميحات رودلف أرنهايم، رأى جورج دابليو ليندين السينما على أنها تقدم لنا "شعر الذات غير المرئية"، لكنه مضى لكى يعادل بين هذه الذات والمخرج: "إن الكاميرا تصبح رأسه الافتراضية، إنها ترى كعينيه، أو كما يقودها لكى يرى"(١٩). وبعد أربع سنوات فى عام ١٩٧٤ استكمل دانييل دايان الطريق الذى بدأه جان بييرو أودار الذى كان قد اقترح مصطلح "الواحد الغائب"، لذلك اقترح دايان أن نظرة السينما هى دائمًا نظرة شخصية لإنسان مدرك غير مرئى. إن ذلك يضع السينما الروائية مرة أخرى فى مجال الذاتية البشرية دائمًا. ولقد كان السرد السينمائى عند دايان، وطريقة الإفصاح عنه، هما نوع من المعلم المرشد، الذى يرينا الأشياء ويكشف عن أسرار الحبكة ونقاطها، ويقودنا عبر طريقها فى الرؤية، والتجسيد والإشارة. السينما إذن إما هى ذاتية شخصية، أو ذاتية "الواحد الغائب"، وبالنسبة للمتفرج فإن "المجال البصرى يعنى حضور ذلك الغائب لأنه صاحب النظرية التى تشكل الصورة"(٢٠). إن الغائب يشكل الصورة، ويتحرك كل من دايان وأودار خارج ما هو مادى، ليحددا خطوة مهمة يحتفظان فيها بنوع ما من الوجود لعقل بشرى باعتباره المنشئ.

إن هؤلاء الذى رأوا فى البداية مؤلفًا (سواء كان حقيقيًا أو غير مرئى) على أنه المسئول عن الفيلم قد يحاولون التقدم فى نفس المسار ويتجاوزونه، كأنه علاقة إسفنجية فى اتجاه شىء ما أكثر أثيرية وغير مادية، ولقد ناقشنا فى الفصل السابق بعض أفكار كاوين، والذاتية السردية عنده، ولكن فى محاولته فى مفهوم الكينونة السينمائية، فإن "عين الذهن" عند كاوين كانت أحيانًا (كشخصية روائية متخيلة) تقدم شاشة العقل، وكانت أحيانًا أخرى مجرد سرد من ضمير الغائب، لذلك فإنه يبدو واضحًا عدم قدرته على حسم أين يمكن أن تضع اللوم على أفعال السينما. إنه يجد أن فيلم ألان رينيه فى عام ١٩٧٧ "العناية الإلهية"، على سبيل المثال، يمكن أن يكون "فيلمًا من ضمير الغائب، تسكنه شاشات العقل، لكن وكما يوحى عنوانه... فإنه يوحى بوعى ذاتى

كامن ومنظم موجود خارج الشاشة"[٢١]. وإن أخذنا ذلك على نحو حرفي، فإن الكينونة السينمائية تبقى محدودة فى السمات المعرفية للفكر البشرى خارج السينما، "الصور التى تصور امتدادات الفكر الإدراكى من جانب صانع الفيلم... شريحة بصرية من عقله المفكر المتأمل" كما يقول جورج ويلسون، معتقداً أن تلك "طريقة غريبة" تتم فيها إعادة تشكيل صور السينما[٢٢]. وفى النهاية فإن كاوين يحاول أن يجد "نشاطًا ذهنيًا" فى السينما، ليس من خلال صانع الفيلم فقط. وهنا - على الأقل فى أفلام محددة (مثل أفلام إنجمار بيرجمان وجان لوك جودار) فإن السرد "المنتج من الذهن" هو الذى يشكل ويتحكم فى ويستجيب معرفيًا لصوره وأصواته المتحركة، ويشير كاوين إلى بعض ملاحظات واضحة عندما يؤكد على أن العقل "يتواصل مع السينما ويجد فيها أرضه الواسعة الخاصة، كنسخة من عملياتها التى تتميز بها"[٢٣].

وبصرف النظر عن أن هؤلاء الكتاب يربطون بين الفكر البشرى والفكر السينمائى، فإن ما يربط كتاباتهم جميعًا هو اعتمادهم على اللحظات "الفعالة" فى السينما: الحركات الواضحة، والتأطير الغريب الخارج على المألوف، والمونتاج المجازى. وهم فى هذا المجال يتراوحون بين هؤلاء الذين يختارون الأمثلة لغاية محددة للوصول إلى انسجام متعسف مع أفكارهم، وأولئك الذين يرون فقط الفكر السينمائى على أنها السينما التى تتأمل ذاتها على نحو كامل. وكلما مضينا فى طريق مزيد من التشبيه بين السينما والعقل، فإن أهمية "الأمثلة"، ودعم النظريات بتقديم ما يجسدها، تتناقض على نحو خطير ومحزن. فلا أحد يبدو واثقًا بما فيه الكفاية لكى يطبق "الفكر" على الأفلام العادية السهلة. والسبب فى أن معظم الكتاب يتمسكون بهذه النظرة هو عدم قدرتهم على تجاوز فكرة الفكر باعتباره "واضحًا"، أو "مقصوداً" على نحو ظاهرى". وعلى سبيل المثال فإن يان جارفى فى عام ١٩٨٧ يسوق حجة بأن "العمليات الذهنية" المنسوخة يمكن أن تُرى فقط فى السينما المتأملة لذاتها، ببساطة لأن هذه الأفلام تتم الإشارة إليها على أنها أفلام "واعية بذاتها"، إنها "تحاكى العقل، الذى يمكن أن يفكر كما أنه يفكر فى ذاته وفى معرفته الخاصة، كما يمكن أن تجسد عملياتها الخاصة بها"[٢٤]. وكما رأينا فإن كاوين يضع سرد شاشات العقل جنبًا إلى جنب التأمل فى

الذات، أو الوعى الذاتى السينمائى. إن ذلك خطأ فى الحكم، وهو خطأ شائع فى معظم النظريات السينمائية، التى تجد الشكل السينمائى "الفعال" فقط فى القصص السينمائية "النشطة"، لتتشوش عندهم قدرة السينما على تجسيد عملياتها مع قيام السينما بشىء من التفكير. فى البداية فإن كاوين يبدو أنه لا يستطيع أن يمتد بأفكاره لكى يتيح لشاشات العقل عنده مكانًا فى الأفلام العادية غير النشطة، لكنه يحاول فيما بعد فقط أن يصنع بعض التعديلات بالإشارة إلى أن السينما يمكن أن تحتشد بشاشات العقل حتى لو لم تكن واعية بذاتها على نحو منهجى. إن السينما المتأملة لذاتها يمكن أن تكون ممتعة (ومثيرة للاهتمام، عندما تفكر السينما فى تفكيرها)، لكن ذلك ليس طريقًا جيدًا لكى تبدأ به التنظير. إن كاوين يستمر فى توريط نفسه عندما يجادل فى أنه فى فيلم صامويل بيكيت الذى يحمل اسم "فيلم"، فإن "الكاميرا الذاتية يمكن أن تقوم بوظيفة شاشة العقل فى سياق فيلم واعٍ بذاته"(٢٥). إن المشكلة بالنسبة لويلسون هى أن فكرة السرد الواعى بذاته، والسرد الذاتى، قد انهارت لتصبح ذاتية فى الحالتين. وفى نهاية كتاب كاوين، يتناقض كاوين مع مصطلحاته، وتكاد أن تشعر بيأسه عندما يحاول أن يطبق، فكرته التى كانت نقية وبسيطة، على شاشات العقل، على الأفلام المألوفة. إنه يقر فى النهاية أنه ليس من الضرورى" أن نضع حدودًا لتطبيق شاشات الذهن على المشاهد التى تمثل ما يرى الشخص، أو ما يرويه، باعتبارها عينه الذهنية"(٢٦) .

كينونات السارد الراوى

من المثير للاهتمام أن نلاحظ مدى الاقتراب الذى تحاوله علوم السرد من نظرية الكينونة السينمائية. وبالتالى فإنه عبر الثلاثة عقود الأخيرة تناول أصحاب النظريات علوم السرد لكى يصلوا إلى نظرية ملائمة فى السرد، ومضوا فى صف طويل من الكينونات: المُرسِل، والمؤلف، والمصور الأعظم، والصانع الأعظم للصور، والوعى الشامل، والذات المراقبة المتفحصة، والمبرهِن، والسارد كلى الوجود، والمؤلف المتضمن،

والمراقب غير المرئى، والراوى غير الشخصى، والراوى، والراوى المبدع. لكن هؤلاء المنظرين جميعًا تربطهم المقدمة المنطقية التى قد يقبلونها أو يرفضونها عن السينما هى مسألة تواصل. فمن المؤكد أن هناك متلقيًا، المتفرج، ويبدو من المنطقى أن نقول إن الفيلم رسالة من نوع ما (وليس مهمًا مدى عدم تحديدها)، لكن هل نقول عندئذ إنه لابد أن هناك "مرسلاً" لهذه الرسالة؟ أن العديد من الأفلام تبدو كأن من أرسلها شخص سرى مجهول؟ وبالنسبة لصاحب نظرية مثل إيميل بينفينيست فإن أحداث الفيلم تقوم ببساطة "برواية ذاتها"[٢٧]. إننا نتتبع الشخصيات والأحداث لكننا قد لا نشعر بوجود "مرسل" أو يد تقودنا، وهذا هو رأى العديد من أصحاب النظريات السردية.

لقد تساءل ديفيد بوردويل فى عام ١٩٨٥: "هل يجب علينا أن نذهب فيما وراء عملية السرد لكى نحدد هوية مصدر هذا السرد؟"[٢٨] وإن الفيلموسوفى تتفق مع إجابة بوردويل: "أن تعطى كل فيلم ساردًا أو مؤلفًا متضمنًا فإن هذا يعنى التورط فى اصطناع رابطة تشبيه بين السينما والإنسان"[٢٩] وبالنسبة لبوردويل فإن السينما ليست مسألة تواصل مباشر، فإن من المؤكد أن هناك متلقين للأفلام، ويمكن أن هناك رسائل (فنية أو أخلاقية أو ممتعة)، لكننا لسنا فى حاجة إلى "مرسل" لكى نكتشف عن كل ذلك. ويسوق بوردويل الحجة بأن مفاهيم مثل المؤلف المتضمن ليست مفيدة فى دراسة السينما، ويشير ببساطة إلى العملية المجردة فى "السرد". إن بعض الأفلام قد تطلب من المتفرج أن يؤلف راويًا، لكن وجود راوٍ معلق فوق كل فيلم ليس ضروريًا. وأحيانًا قد يقوم هذا الراوى بإظهار سلطته عندما يقدم تعليقًا صريحًا، ومع ذلك فإنه بالنسبة لبوردويل فإن مفهوم "المراقب غير المرئى" يجب ألا يصبح أساس الأسلوب السينمائى، لكن يجب فهمه فقط باعتباره "شكلاً" من أشكال الأسلوب. كما يشير بوردويل أيضًا إلى اختيار السرد كلى الوجود من أجل عرض شىء ما بطريقة محددة: ففى أحد مشاهد فيلم أنطونيونى "الليل" فإن السرد "يختار نزع الدراما" من محادثة بألا يجعلنا نسمعها على الإطلاق[٣٠]. كما أنه يجد لحظات فى فيلم آلان رينيه "الحرب انتهت" حيث يوجد راو كلى الوجود – وهو هذه المرة يطلق عليه "الوعى المهيمن"[٣١]، والذى يتلاعب بتوقعات المتفرج. وإن عودة بوردويل إلى هذه الفكرة للتوائم مع الفقرات غير المباشرة وغير الصريحة فى الفيلم تثبت فائدتها.

وبالنسبة لإدوارد برانيجان، فقد كتب بعد سبع سنوات فى كتابه "السينما والمفهوم الروائى" أن التجربة السينمائية لا تستلزم فقط مرسلاً ومتلقيًا، ولكن مزيجًا متعددًا: فهناك صانع الفيلم/ المؤلف الحقيقى، والمؤلف المتضمن، والراوى السارد، والشخصيات، والعديد من الذين يضعون الدراما فى بؤرتها، وهؤلاء هم الشخصيات الذين يعطينا الفيلم وجهات نظرهم، حيث يكون علينا أن نرى و/ أو نسمع ما يرونه ويسمعونه. هناك فى السينما لقطات موضوعية (مثل اللقطة التى تصور مكان الحدث)، واللقطات التى تعتمد على الشخصية (مثل لقطات ما فوق الكتف)، ولقطات وجهة النظر الفعلية للشخصيات، واللقطات التى تصور أفكار وتخيلات الشخصيات. لكن من هو الذى يسمح لنا أن نرى ونسمع هذه التجربة؟ ما هو الذى يختار التجربة التى يكون علينا أن نراها؟ إنه الراوى السارد بالنسبة لبرانيجان، المتحكم كلى القدرة فى صور وأصوات الفيلم، وكيل سينمائى ليس جزءًا أصيلاً وجوهريًا فى الفيلم، لكنه فقط جزء من المخطط السردى للمتفرج.ويسوق برانيجان الحجة بأن مفهوم "السرد" يكفى بالنسبة للمتفرج، ويمكن لذى قصد أسلوبى فى الفيلم أن يحمل ببساطة هذا الاسم: "السرد". بينما يفضل فرانشيسكو كاسيتى أن يفترض وجود "الناطق"، وهو مزيج من الراوى المتضمن والراوى الخارجى، وهو دور يمكن أن "يُعطَى" على نحو غريب لشخصيات الفيلم،(٣٢) بينما يسير الفيلسوف جريجورى كورى على درب عالِم السرد سيمور تشاتمان، ويستخدم ما يطلق عليه "قصدية المؤلف المتضمن"(٣٣). إن السينما بالنسبة لتشاتمان هى بشكل محدد رسالة، لذلك فإن هناك مرسلاً موجودًا فى كل لحظة، فالفيلم كله مقصود ومتعمد. لذلك فإن "المؤلف المتضمن" عنده "يعطينا التعليمات فى صمت، من خلال تصميم العمل ككل"(٣٤). وهذا الراوي‍ـالمؤلف يمثل العالم السينمائى، لكنه ليس هو الذى يخلقه، بل إنه لا يملك القدرة على التواصل مع المتفرج. فإن مضمون الفيلم يتم "تقديمه" أو "تمثيله"، أى أنه يتم تقديم الصور والأصوات لنا على نحو هادئ بسيط.

كينونات ما بعد سردية

حتى الآن، فإن أيًا من هذه الكينونات السينمائية لا تفسر لنا "الخلق" الكامل للعالم السينمائى. وهؤلاء الذين يفترضون وجود وكيل يمكن أن يعتبره المتفرج مسئولاً عن معنى الفيلم، ما يزالون يخلقون سردًا يعتمد على التشبيهات الإنسانية. فهؤلاء الوكلاء عند برانيجان (الرواة الساردون، والمؤلفون، والشخصيات، والمخرج)، وهذه "الحدود المعرفية"[٣٥]، تترك المتفرج ببساطة مشوشًا - لكى يستمتع بالفيلم بأقصى قدر من الفائدة وأقل قدر من الارتباك، والمتفرج فى حاجة لأن يكون لديه مفهوم عن الكينونة السينمائية يمكن أن تمثل أرضًا يقف عليها كل هؤلاء الوكلاء "فى الفيلم ذاته". وعلى سبيل المثال، وفى عام ١٩٨٧، اكتشف أندريه جودروه المشكلات التى تنبثق عندما تصبح الشخصيات رواة ساردين، لذلك فإنه وضع خطًا فاصلاً بين السرد (أن تحكى)، والبرهان (أن تعرض). إن السينما تعرض أشياء، لكن هل هى تحكى؟ هل السينما سرد للأحداث الماضية، أم أنها عرض لأشياء معاصرة؟ إن جودروه يحاول أن يؤكد على أن الأفلام تعرض، "أو أنها صانع الصور الأعظم"، فى نفس الوقت فإنها تحكى، وبكلمات أخرى فإن الأفلام تحتوى على عناصر المحاكاة وغير المحاكاة فى مادة موضوعها: "إن الراوى السينمائى الذى يعرض فى الوقت ذاته يقدم وحدة متكاملة، اندماجًا بين طريقتين أساسيتين من التواصل السردى: السرد والعرض"[٣٦]. ولكن العرض هو على نحو خاص شكل من أشكال "الزمن المضارع"، والسرد من المستوى الثانى هو الذى يمكنه فقط أن يغيره ليحول الفيلم إلى الماضى أو إلى المستقبل. والسينما بالنسبة لجودروه تقدم وتعيد التشكيل من خلال اللقطة والتوليف - فالتوليف يكشف عن الراوى السارد، وعن النظرة المتوسطة من المستوى الثانى بوصفها مساعدًا (من الواضح أنها تصميم شكلى محدود، لأن السينما تستطيع بالطبع أن "تروى" من خلال العديد من الأشكال السينمائية، مثل الحركة أو تغيير البؤرة). لكن جودروه مشغول أكثر من اللازم بالحدث الماضى حول صناعة الفيلم، فالعارض من الواضح أنه محاصر "بالواقع"، لكى يحقق الطبيعة الشعرية القائمة بذاتها للسينما.

وبعد مقال جودروه، كتب روبرت بيرجوين عن إمكانية التنظير لسرد "غير شخصى"، والذى يقوم "فى وقت واحد بخلق أو بناء العالم المتخيل الذى يشير فى الوقت ذاته إليه كما لو أن له وجوداً ذاتيًا مستقلاً"(٣٧). إنه يلاحظ فى فيلم "القطيفة الزرقاء" كيف أن معالجة الصورة الساخرة المبالغة تتناقض مع عالمها الروائى المتخيل: "إن هذا التعارض يمكن تفسيره فقط باللجوء إلى مفهوم الراوى السارد الذى يقصد تقديم العالم الروائى ويقيّمه فى الوقت ذاته... أن ينتج باختصار قراءة موجهة فى هذا الكون الروائى المتخيل"(٣٨). إن "الرواة الساردين" قد يكونوا سلبيين ويراقبون الفيلم مثلهم مثل أى شخص آخر، أو قد يمكنهم توجيه الصور لكى تفعل شيئًا (فقد يقول التعليق الصوتى من خارج الكادر: "دعنا نعد إلى الماضى ونر ما كانت جينيفر تنوى أن تفعل"). فقد تكون الأفلام غير شخصية أو محتشدة بالنزعة الشخصية، لكنها فى الحالتين عمليات سردية، والسارد غير الشخصى للفيلم يشتمل على الرواة "الشخصيين" للفيلم ويراقبهم (إنهم الشخصيات الرواة الذين يقدمون لنا تقارير أو يعرضون لنا أشياء موجودة قبل أن يوجد العالم السينمائى). إن الراوى غير الشخصى يمكنه أن يعلق على العالم السينمائى، كما يمكنه الكشف عن أكاذيب الراوى الشخصى، وهذا هو الغرض الرئيسى منه بالنسبة لبيرجوين، أن يؤكد صحة السرد الشخصى فى الفيلم. لكن الأكثر أهمية هو أنه يساعد المتفرج لكى يعثر على ما هو أصيل فى السرد الذى لا يعتمد على صدقه: مثل مشاهد الفلاش باك غير الحقيقية، والذكريات غير الصادقة (مثل "عثور" القاتل على الجثة وإبلاغه الشرطة)، والتى تنتج دائمًا عن السرد الشخصى. إن الأضواء الإرشادية عند بيرجوين هى المتعلقة بالحقائق، والصدق، والأصالة، وهى نظرية فى السرد تساعد فى ملء الفراغات والثغرات، ويمكن أن تساعد فى إضاءة زيادة أو نقصان مصداقية أحداث الفيلم.

ومع ذلك فإن هؤلاء الرواة الساردين "غير الشخصيين" مايزالون يحاولون أن يمثلوا وصفًا تجريبيًا السينما. وهذه الأنواع من الرواة الفائقين يمكنهم ملء ثغرة "السرد غير الموثوق به)، لكنهم لا يساعدون فى تقدم "فهمنا" للعوالم السينمائية. كما يقال أيضًا إن الرواة يعطوننا فقط أجزاء منتقاة من العالم، لكن من غير المعقول أن

نقول إن هناك عالمًا نُعطى أجزاء منه، لأننا لا نرى عالمًا آخر غير العالم الفيلمى الذى يقدَّم لنا. ليس لدى المتفرج خيار آخر، هناك فقط عالم سينمائى واحد، تعاقب واحد للصور. وفى النهاية فإن هؤلاء الرواة "غير الشخصيين" والمجهولين لا يزالون يملكون نكهة "التحكم شبه الإنسانى". إن بيرجوين يحاول أن يزيل الصبغة الإنسانية عن السرد غير الشخصى بأن يراقب السرد الشخصى، لكنه لا يزال خيالاً فيه تشبيه بالإنسان، ومحاولة للعثور على صوت فى السينما قادم من عالم الرواية. ليس هناك وجود بشرى آخر (حتى لو كانت هناك أفلام قد تستخدم وجود التعليق الصوتى من خارج الكادر كجزء من الدراما). وعندما تتحرك علوم السرد فى اتجاه "الأصوات" غير الشخصية وغير المرئية فإن ذلك هو وقت الاستغناء عن النظرية الأدبية التى تمت استعارتها من أجل السينما، وأن يحل محلها شىء آخر أكثر ملاءمة. وعند تلك الحافة من علوم السرد، حيث يصبح الرواة "غير موثوق بهم" على أية حال، فإننا يمكن أن نسمع السينما وهى تطالب بوصف مفهومى أقل صرامة.

إن الطبيعة الفلسفية عند جورج ويلسون قادته على الفور إلى أن يرى السينما كنوع من رحلة آلة الزمن فى عالم ثانٍ، نوع آخر من الواقع، وبالتالى فإنها مكان يمكن فيه التعامل مع مشروعات وتجارب النظريات الميتافيزيقية. ولدىّ شعور بأن ويلسون يريد أن يرى السينما ككائن مفكر فى كتابه فى عام ١٩٨٦ "السرد بالضوء". فهو عندما يخوض فى عالم شخصيات الرواة الذين وجدهم فى أفلام معقدة، اكتشف ضرورة وجود نوع من البدائل من أجل "عرض هذه الأشياء والصفات والعلاقات التى تظهر على الشاشة، والتى يجب أن تكون لها وظيفة تفسيرية مهمة فى الفيلم."(٣٩) ويسأل ويلسون ببساطة ماذا يمكن أن نحتاجه لكى نكون موضوعيين حول الطريقة التى تقدم بها السينما السرد. هل هى "نافذة" شفافة؟ إنه يضع جانبًا فكرة أن التحولات والأفعال فى الصورة السينمائية هى من عمل وعى آخر، وهو على حق فى نطاق ما يحاول أن يثبت. والفكرة التى يضعها ويلسون فى اعتباره هى أن أفعال السينما من تصميم "مراقب مثالى"، يأخذ المواقف ويغيرها من أجل اختيار أفضل وجهة نظر، إنها وجهة النظر التى نقررها لو كنا المتفرج الحقيقى للحدث الذى يتم

تصويره. والتشبيه الذى يستخدمه هو أن المتفرج يجلس فى آلة الزمن لينظر من نافذة كبيرة موجهة عن طريق ذكاءٍ عالمٍ بكل شىء، لكى يقدم سرداً متماسكًا متسقًا. وعندما يتأمل ويلسون فيما إذا كان لدى كل الأفلام راوٍ بصرى يتوسط الأحداث، فإنه يجد أن وجهة النظر للعالم السينمائى التى تتغير تتحقق بشكل تجريدى حتى أن المتفرج يشعر بوجود عقل يقود الانتباه ويتحكم فيه. وفى بحث ويلسون عن فهم "العقل الآخر"، فإنه يبدأ فى أن يضع فى اعتباره نوعًا من القوة كلية الوجود، أو "مراقبا ما بعد سردى"، ذكاءً سرديًا يوجد خارج العالم الثانى للفيلم، ويقوم بتصميم الرؤية "المثالية" "للأحداث السردية"[٤٠].

وفى الفصل السابع من كتاب ويلسون: "حول الساردين والسرد فى السينما"، فإنه يبدأ فى الإجابة عن سؤال إذا ما كان يمكن القول بوجود نوع ما من "الكينونة" التى تعرض السرد للمتفرج، وسرعان ما يسأل كيف يمكن لمثل هذه الكينونة السينمائية أن تروى السرد التى تكشف عنه. وعندما يدرس السرد فى فيلم "رسالة من امرأة مجهولة"، فإنه يقر بأن هذه الكينونة تقوى وتعقد نظرتنا إلى الشخصيات، ليقترح وجود "سارد بصرى ليس شخصية داخل السرد، لكنه "آخر" غير مرئى يستخدم وعيه الإدراكى لكى يخبرنا بالصور"[٤١]. وبشكل أو بآخر فإنه يجد فى ذلك برهانًا على أن من المفترض أن المتفرج يشعر مباشرة بتجربة الشخصية، دون أن يعترض الإخراج ذلك، ويصرف ويلسون النظر عن فكرة ما بعد السردى من وجهة نظر واقعية: "إن من المهم التأكيد على أن إدراكنا المعتمد على السينما يتم عبر الاتصال "المباشر" وليس من خلال آليات غريبة لمجال رؤية شخص آخر"[٤٢] إن ويلسون هنا يعجز من جديد عن الفصل بين أفعال السينما والإدراك البشرى أو المؤلف المتضمن، لذلك فإنه لا يستطيع أن يرى كيف يمكن لما بعد السردى أن يكون أى شىء غير "الذاتية" التى تسيطر على "الموضوعية". إن ويلسون يستمر فى النضال مع فكرة أننا نرى من خلال السينما وأننا نشعر منقادون لها، لذلك فإنه يفترض وجود نوع آخر من "الشخصية المتخيلة" التى تقوم بعرض الأحداث الروائية للمتفرج، لكنه ينتهى إلى أنه ليس هناك أساس لقبول مثل هذه الكينونة المتخيلة. بل إنه يسمح بوجود "نسخة من صانع الفيلم الفعلى

"متضمنة" فى العمل"، ثم يقر بأنه "يبدو أن هناك نسخة مقيدة بشدة من مفهوم [الراوى الفيلمى] يمكن أن تكون لها فائدة محدودة"، ولايزال ويلسون مستمراً فى الانتهاء إلى مقولة قاطعة: "هناك إمكانية مجردة لوجهة نظر ذات طبيعة وأهمية من المفترض أننا نستطيع مناقشتها على نحو دقيق"(٤٣).

وبعد ثلاث عشرة سنة، بدأ ويلسون فى إعادة النظر فى موقفه، ليتجاوز عن أى سارد ممكن، ويفكر فى "مصور أعظم"، وفى مقال بجريدة "موضوعات فلسفية" بدأ فى إثبات أن الصور السينمائية "أيقونية بطبيعتها" بالنسبة للمتفرج الذى:

"يتصور اللقطات السينمائية المعروضة أمامه كأنها تقدم وجهة نظر لما تتضمنه، وإن وظيفة هذه اللقطات هى أن تصف تصوراً من هذا النوع، وبهذا المعنى فإن لقطات الفيلم "تقدم" وجهة نظر لشريحة زمانية مكانية من "عالم القصة"، وترينا ما تحتويه وجهة النظر تلك"(٤٤).

وأسباب ويلسون لذلك هى أنه يبدو من المستحيل على "راوٍ سارد" أن يرينا الصور والقصة، لذلك فإن من الضرورى وجود "مصور أعظم". لكن ذلك يبدو خطأً جيداً من المنطق، فإذا كنا نستطيع أن نطرح هذا السؤال، باستخدام نفس المنطق، فإننا يمكن نسأل أيضاً كيف يمكن "لمصور أعظم" أن يرينا القصة؟ إن ما يقصد إليه ويلسون هو أن من الخطأ "إدراكياً"، أن نقول أن "الراوى السارد" يخلق أو يعرض أو ينشىء الصور، لأن ذلك خارج تقليدياً عن قدرة الراوى الفيلمى. وهو يحاول تعزيز موقفه بالاقتباس عن جيرالد ليفنسون، الذى يميز بدوره بين العرض المتخيل لأحداث متخيلة فى الأفلام، وبين من يقوم بعرض الفيلم نفسه ويساعدنا على ذلك إدراكياً. وهذا ما يطلق عليه ويلسون "فرضية العرض المتخيل"، مميزاً بين عملية العرض أو التقديم (التى يقول أنها تنتمى إلى عالم السرد) وبين المعروض أو ما يتم تقديمه (الذى ينتمى إلى عالم ما يتم سرده).

لكن عندما يبدأ ويلسون فى تحليل التأثير على المتفرج بخصوص وجهة النظر السردية، فإنه يبدأ فى صياغة مفهوم "المصور الأعظم". إن مفهوم الراوى السارد،

خاصة فيما يتعلق بتشبيهاتها البشرية، تبدأ بنقطة وجهة النظر. فإذا كان المتفرج يعايش الفيلم من خلال مفهوم الراوى، فإنه عندئذ سوف يدرك أحداث الفيلم كما لو أنها موجهة بواسطة شخص غير مرئى فى موقع محدد خارج الفيلم. لكن ويلسون يجادل بأننا - على المستوى الفلسفى، يمكن أن نتصور الأحداث بدون "مكان" أو منظور محدد، وويسلون يستخدم هذه الحجة لكى يتقدم إلى فكرة أن السينما يمكن أن تقدم الصور دون الحاجة إلى "مكان أو شخص سرديين". إن تلك خطوة مهمة جداً، "فى إعادة مفهوم الكينونة السينمائية مرة أخرى إلى السينما، وليس الإيحاء بمنظور خارجى". وبالنسبة لويلسون فإن هذه الكينونة المساعدة يجب رؤيتها كجزء من العمل السينمائى، وبذلك فإنه يعيد قصد الكينونة السينمائية إلى "السينما" ذاتها، فالمتفرج لا يحتاج إلى أن يتصور وكيلاً يعرض لنا الفيلم - "إننا نتصور لقطات الصورة المتحركة كلقطات صورة متحركة"[٤٦]. وصياغة مفهوم عن "مساعد" كقوة "خارجية" لا يساعد المتفرج حقيقة، فيجب على المتفرج أن يرى هذه المساعدة باعتبارها جزءاً عضوياً من الفيلم.

لذلك يبدو أننا فى حاجة إلى أن نعيد "الكينونة السينمائية" إلى مكانها الصحيح على نحو جذرى، ونحن فى حاجة إلى أن نفهم السينما على أنها هى التى تصنع ذاتها. إن السينما تصبح هى خالق عالمها، ليس من خلال "نقطة" وجهة النظر، ولكن من عالم ما، خارج المكان، يمنحنا بعض الأشياء المحدودة وليس أشياء أخرى. إن إعادة صياغة المفهوم الصحيح عن الكينونة السينمائية تعطى السينما شخصيتها، والأسلوب يصبح هو جواز المرور لتلك الشخصية السينمائية، إنه يخبرنا عما يفكر فيه الفيلم، وكيف ينظر الفيلم إلى شخصياته وأحداثه. وسوف يتساءل الفصل القادم إذا ما كانت الظاهراتية تتيح لنا بعض المفاتيح نحو النوع الصحيح من الكينونة السينمائية.

الفصل الثالث
الظاهراتية السينمائية

"إن الصور المتحركة هى أولاً وقبل كل شىء اختراع تقنى لا تساوى فيه الفلسفة شيئًا"

موريس ميرلوبونتى (١٩٤٥)(١)

فيما يتعلق بالدراسات السينمائية، فقد تم إدخال الفلسفة الظاهراتية فقط لكى تساعد فى توضيح مسائل تجربة "المتفرج" وتفسيره، ولكن مع فكرة الفكر السينمائى فإن التقاطع مع الظاهراتية أصبح أكثر إثارة للاهتمام، وطُرحت أسئلة حول أى كينونة سينمائية محددة: ما الذى تعيشه كتجربة، وكيف؟ هل يجب علينا أن نسمى علاقة الكينونة السينمائية بالمضمون تجربة؟ وعلى خلاف الظاهراتية البشرية التى لا يمكن تجاهلها، فإن الفيلم يمكن أن يصبح شخصيات أخرى، ويمكنه أن يجمد اللحظات، ويعكس تعاقب الصور، ويغير الألوان والسرعات. من المؤكد أن هناك ظاهراتية فى تجربتنا السينمائية، لكن هل توجد ظاهراتية سينمائية مميزة للكينونة السينمائية. وهناك أسئلة أخرى قد تثار: كيف يمكن للظاهراتية أن تساعد الفيلموسوفى على صياغة مفاهيم للسينما الجديدة مرنة التفكير - حيث يمكن المجادلة بأن المادة التى صورتها الكاميرا قد اختفت بينما تولت المادة السينمائية القياد، وفرضت نفسها فى صورة شخصيات (على سبيل المثال: تشكيل ملامح الوجه) وأماكن (على سبيل المثال: تلوين السماء)؟ ومن وجهة نظر أخرى أكثر وضوحًا، فإن السينما يمكن أن تساعد

الظاهراتية فى توضيح مصطلحاتها وأهدافها، فالسينما يمكن أن تكون بديلاً عن الجسد - كيف نقوم برؤية إدراكاتها؟ هل نصبح بها أكثر قدرة على رؤية إدراكات "الآخر"؟ سوف أناقش فى هذا الفصل أعمال موريس ميرلوبونتى وفيفيان سوبشاك فى علاقتها بهذه الأسئلة.

إن الظاهراتية فلسفة التجربة - دراسة الوعى والظواهر (الأشياء/ المظهر) الخاصة بالتجربة المباشرة، أى أن الظاهراتية تحاول أن تصف "تجربتنا" مع الأشياء (مظهر الأشياء بالنسبة لنا)، لتحدد حالات من الظواهر - تُعرف أيضًا باسم الأحاسيس والمعطيات أو الإدراكات الحسية. وبالنسبة للظاهراتيين فإن الذات والموضوع "لا ينفصلان"، وإن تعزيز الأولوية الفلسفية للعالم المعاش تعنى أن التجربة مميزة عن العقلانية. والظاهراتية الوجودية عند ميرلوبونتى مختلفة على نحو كبير عن الظاهراتية المتسامية عند إدموند هوسيرل، لأنها تهتم اهتمامًا خاصًا بالطبيعة المجسدة للوعى البشرى. والظاهراتية الوجودية ترفض الأوصاف الكونية أو "الجوهرية" للظاهراتية المتسامية، لتفضل الوصف المجسد للموضوع فى التاريخ، فالمكان والزمان يجب وصفهما فى كونهما تجربة مُعاشة، وبهذا المعنى فإن الظاهراتية الوجودية تضع نفسها ضد الميتافيزيقا (ليس هناك "مثلث" مجرد، وإنما مثلثات محددة). وهنا يتيح الظاهراتى تفسيرًا للظواهر يصور المغزى "المعاش" الذى تقدمه هذه الظواهر للذات.

إن الظاهراتية دراسة للتجربة البشرية، وللطرق التى تقدم الأشياء بها نفسنا لنا "فى هذه التجربة ومن خلالها"، ولذلك فإن الظاهراتية تتناول "المظاهر"، لتؤكد أن المظاهر حقيقية، وأنها تنتمى للكينونة. إن رؤية مكعب يدور حول نفسه أمامى، تجعلنى أرى وجهين أو ثلاثة للمكعب فى أى لحظة، وأنا "أقصد" (لذلك أعايش) الأوجه التى (يفترض أنها) تغيب عن ناظرى. إننا نقصد هذا الغياب وهذا الحضور ونتنتبه إليهما، والوعى هو دائمًا "عن" شىء فى الإحساس الذى يقصده ويشكل هوية الأشياء. لذلك فإن "هوية" المكعب تنتمى إلى بعد مختلف. إننا "نفكر" فى هوية المكعب، وعندما ندركه فإننا الذين تعطى المكعب هويته، ونبدأ فى اكتشاف المزيد عن ذاتيتنا عن العالم،

نكتشف "ذاتنا" كما هى على حقيقتها. ومع السينما فإننا نستطيع القول إنه عند أية لحظة فإن هناك مشهدًا واحدًا "موجودًا" بالنسبة للفيلم، بينما يكون الحدث خارج إطار الصورة "غائبًا" لكنه مقصود، إننا نشعر بوجوده (تمامًا كما نشعر بالصورة السابقة "فوق الصورة الحالية"). كذلك يمكن رواية الحقائق السينمائية بالعديد من الطرق. فعلى سبيل المثال، تُظهر الأفلام الناس وهم يتحدثون بالعديد من الطرق (وهم قريبون أو بعيدون أو يتحدثون الواحد بعد الآخر أو كلاهما فى صورة واحدة، وهكذا). إن ظاهرية أى موضوع سينمائى تصف العديد من الطرق التى تقوم بها الأفلام بالتعبير عن نفسها (إن الفيلموسوفى تصف طرق التفكير المختلفة للأفلام).

والظاهراتية تكشف كيف أننا - فى "تفكيرنا" فى الأشياء التى أمامنا - "نملك" هذه الأشياء بمعنى ما، كما يكتب ميرلوبونتى: "أن ترى هو أن "تملك" على البعد"(٢). وعندما نرى شيئًا فإننا نأخذ هذا الشىء ونجعله ملكنا. إن هذا "الامتلاك الغريب" للعالم كما يصفه ميرلوبونتى(٣)، يعكس مثل المرآة امتلاك السينما لشخصياتها وأماكنها. وبالنسبة لميرلوبونتى فإن هذا هو السبب فى ملاءمة الفلسفة للسينما، لأن الفلسفة تتألف من "وصف امتزاج الوعى بالعالم، واشتراكهما فى جسد واحد، وتواجد الوعى مع العديد من "الآخر"، إنها مادة سينمائية بلا منازع"(٤). إن انتباه/ قصد السينما يمتزج مع الأشياء التى نراها، لتصنع "أشياء مقصودة" جديدة (أشياء الفكر) - والسينما ترينا تعبير العقل فى العالم. وربما الفرق الوحيد - كما سوف نناقشه - هو أنه بالنسبة للكائنات الإنسانية فإن امتلاك شىء هو "أن تغير" هذا الشىء تجاه ذات المرء، وبالنسبة للكينونة السينمائية فإن امتلاك شىء هو "أن تكون هذا الشىء". إن السينما تقصد وتخلق فى اللحظة ذاتها. والسينما تمتلك الأشياء التى "تراها"، لأن الشىء مشمول فى فعل الرؤية. إن الرؤية السينمائية "تقبض" على الأشياء. لذلك فإن ما يساعدنا ميرلوبونتى على إدراكه هو الطبيعة المزدوجة فى السينما: تجربة المتفرج مع الفيلم، وتجربة الفيلم مع شخصياته وأشيائه.

والسينما بالنسبة لفيفيان سوبشاك - التى تستكمل مسيرة ميرلوبونتى - فإنه يتم فهم السينما على أنها "ذات"، إنها "ذات الموضوع" التى ترى وتتم رؤيتها. والسينما بالنسبة لها تُقدم الشىء وتمثله، وذلك بعرض ذات وموضوع مرئيين للمتفرج، فالسينما وجوديًا هى إدراك مجسد (آليًا). ويبدو أن هناك أربعة مستويات عند سوبشاك بالنسبة لظاهرة "التجربة السينمائية، فالسينما ترى وتعبر عن رؤيتها، وهى ذاتية، وهى مجسدة، وأن المتفرج يشعر بحضور ذلك الآخر. إن السينما بالنسبة لسوبشاك هى فى وقت واحد "تأمل أداتى" ضرورى "للتواصل السينمائى"، و"وسيلة مباشرة لامتلاك العالم والتعبير عنه"، العالم الذى يمنح نفسه "كتجربة مباشرة للوعى"(٥). فالسينما وسيلة للتعبير، ووسيلة للقصد، ولكن من خلال "وعى محدد"، والسينما تجسد بصريًا "قبضتها" على العالم، وهذا الامتزاج عند سوبشاك يفصح عن "ذاتية" السينما، ذات سينمائية "تعايش عالميًا" من خلال وجهة نظر ذاتية.

وفى رؤيتها وتعبيرها عن هذه الرؤية، فإن السينما لا تعرض فقط (صورة أو مشهدًا) عند سوبشاك، إنها "تعرض الرؤية" التى "تقدم" (الذات المتجسدة للرؤية)، بينما "تمثل" الصورة (الجسد الموضوعى للرؤية).و"عرض الرؤية" هو اختيارها ذو المغزى للتحديق فى اتجاه معين، وبالتالى تشكيل جديد للكل، "طريقة جديدة فى الانتباه". وهكذا فإن عرض الرؤية يتألف من امتلاك الإدراك والتعبير عنه، أى أن السينما تملك روية وقصدًا فى وقت واحد، إنها ترى الأشياء وتعبر عن القصد من هذه الأشياء. "والكاميرا" المعبرة تجعل عرض الرؤية مرئيًا (أى أن تجعل السينما مرئية على نحو قصدى). وعرض الرؤية يجعل الفيلم متفرجًا بقدر ما يجعله ذاتًا. ولكن كيف يمكن للسينما أن تكون لها "رؤية"، أليس من المشوش إلى حد ما - من ناحية المصطلح - أن نقول أن للسينما "رؤية"؟ والأكثر من ذلك، من أو ماذا يخلق الأشياء الواقعة فى "رؤية" السينما؟ هل يفترض أن المتفرج سوف يساوى بين فعل السينما (كحدث مضارع على الشاشة) وحدث التصوير الفيلمى الذى حدث فى الماضى؟ وإذا كان الأمر كذلك، ولو كانت السينما "تسجل" على الدوام من خلال "الرؤية"، فكيف تستطيع السينما أن تتلاعب بالأحداث الواقعة أمام الكاميرا؟

وفى كل الحالات، فإن "عرض الرؤية" يطلق عليه مصطلح "الذاتية". لكن الآن وعلى نحو مثير للتشوش، فإن سوبشاك تؤكد أن الذاتية السينمائية موازية للذاتية البشرية ومختلفة عنها. إن الموقف السابق، الذى يشبه السينما بالإنسان، يمكن تعقبه بالعودة إلى وجود صانع الفيلم (أو صانعى الفيلم). والذاتية السينمائية عند سوبشاك هى حياة متجسدة، حياة "ماضية" على نحو خاص، "الحياة الإدراكية لصانع الفيلم وقد تم استخدام وسيط للتعبير عنها."(٦) ومع ذلك فإن سوبشاك تستمر فى الإقرار بأن مشاهدى الأفلام لا يرون بالضرورة "صناعة الفيلم"، إنهم يرون "كينونة الفيلم، وتؤكد بأنه بالنسبة للمتفرج فإن الفيلم هو "سيرة ذاتية مكتوبة عن استكشاف... التجسيد المباشر للتواصل "المضارع" مع العالم"(٧). لكن ذلك يُثنى سوبشاك عن رؤية النمط البشرى من الذاتية فى ذاتية السينما، فالسينما تعرض لنا كيف تعمل الرؤية البشرية المتجسدة. والسينما عند سوبشاك تقدم الصور على نحو بسيط، وتمثل منظوراً ينتمى إلى عصر النهضة، لتمثل المرئى باعتباره متأصلاً فى ومتشكلاً بواسطة الذات الفردية المتمركزة. وهكذا فإن المتفرج يعايش السينما باعتبارها ذاتية وقصدية.

ومع ذلك فإنه يبدو واضحًا أن "التجربة" السينمائية تبدو مختلفة تمامًا عن تجربتنا. وإن مشهد فلاش باك، صحيح ظاهراتيًا، يجب أن يعرض ما تراه الشخصية وما تتذكره فى نفس الوقت، مثلما تحدق فى شىء بينما ترسم فى ذهنك صورة لصديق قديم. "إن السينما لا تجعل الفكر البشرى مرئيًا لنا"، وظاهراتية السينما لا تستمر فى سيرها فى هذا الطريق، فهى سوف تجد فقط أساليب "تشبه الإنسان" فى الشكل السينمائى. ورؤية السينما على نحو فيه تشبيه بالإنسان يقيد التفسيرات الممكنة للشكل السينمائى. لذلك فإنه يبدو كما لو أننا نطلق على الكينونة السينمائية "ذاتية"، إنها سوف تكون ذاتية مختلفة عن الذاتية التى نعبر عنها ونمسك بها. والآن، فمن المحتمل أن سوبشاك ترى السينما على أنها ذاتية، لكنها لا تشبه الإنسان فى أفعالها (إذن لماذا نطلق عليها "ذاتية"، ولماذا نمنحها "رؤية"؟). إن هذه الزاوية تظهر عندما تشير سوبشاك إلى السينما على أنها دائمًا "تتحول ذاتيًا ووجوديًا أمامنا"(٨)، كما تشير إلى الذاتية "المتبادلة" للإدراك السينمائى والنشاط التعبيرى – إنها لِذاتها وبذاتها (لكنها تجعل الذاتية "الداخلية" متاحة بالنسبة للمتفرج).

الجسد السينمائى

فى الموقف المثير للاهتمام عند سوبشاك فإنه يولد "جسد سينمائى"، فى شكل "فعل وإيماءة مرئيين" للإدراك السينمائى، و"قصيدة مفردة" ذات "حضور وجودى" خاص بها، و"حياة وقصد وإدراك"[٩]. إنها هذه الذاتية المفردة المتفردة، وهكذا فإن مفهوم سوبشاك عن الكينونة السينمائية كذات يتعامل مع طبيعته "المتجسدة". إن للسينما جسداً يقود ويوجه ما تقوم بتمثيله. إن هذا يحدث فى الفلسفة الظاهراتية فى الحركة من نزعة التسامى (التعامل بشكل معرفى حدسى مباشر) إلى الوجودية: "إننى أدرك بطريقة شاملة بكيانى كله" كما كتب ميرلوبونتى[١٠] إن الوجود الجسدى البشرى، اللحم المادى، هو "الفرضية الأولى" فى الحس والإشارة ويجب ألا يرى بعد ذلك كآلة سلبية تسجل الواقع وتفك شفرته، ولكن كمشترِك على نحو فعال فى عمليات صناعة العالم (فكر العالم). وكما يقول جورج لاكوف ومارك جونسون فى "الفلسفة فى اللحم الحى": "المهم ليس مجرد أن لنا أجساداً، وأن الفكر يتجسد على نحو ما. لكن المهم هو الطبيعة شديدة الخصوصية لأجسادنا والتى تشكل إمكاناتنا فى تكوين المفاهيم والتصنيفات"[١١] إن اللحم الحى أرض مشتركة لكل الكينونات، وكل من الذات/ الكينونة و الموضوع/ الوعى عنصران لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض.

وبالتالى فإن فى رؤيتها للسينما كجسد، تجعلنا سوبشاك نكتشف أن السينما تتحرك نحو المشاهد التى تصنعها، لتستحضر طبيعتها وتضع نصب عينيها الأشياء والأحداث التى نعرفها لكننا ربما لم نرها قط (نفكر فيها) بهذه الطريقة (الحبيب "المحبوب"، الرفيق "المكروه"، البطل "المعبود"). ومن أجل مزيد من الموضوع فإن سوبشاك لم تصنع مفاهيم للسينما كجسد معاش لكى تؤكد على الجسم المادى الآلى: الكاميرا، وآلة العرض، والشاشة، وشريط السليولويد..الخ. لا، ولكن كما يتسامى عقلنا فوق جسدنا، فإن السينما تتسامى فوق آلتها وآلياتها. كما أن الأمر ليس هو فهم ذلك على نحو مجازى، فبالنسبة لسوبشاك فإن الجسد المعاش للسينما هو حقيقة تجريبية إمبريقية، ذات وموضوع يقومان بوظيفة (المكان خارج إطار الشاشة على سبيل المثال

والذى يؤكد وجوده). إن سوبشاك تضع السينما فى مفهوم الجسد المعاش لكى تكشف عن جسدها القصدى الذى تُنفخ فيه الحياة بالحركة فى الصورة الثابتة، إنها جسد من مستوى أعلى مما هو مادى. والجسد السينمائى يخلق تغييراً فى الطريقة التى تفصح بها السينما عن مقاصدها (وفكرها)، وبالتالى تغييراً فى الطريقة التى يتم بها تقديم السينما لنا. إن الجسد السينمائى هو "كينونتها الحسية والإدراكية، "الوعى المتجسد ذو القصد"[١٢] وهذا الجسد السينمائى (غير المرئى) هو ذات الصورة السينمائية والمكان والديناميكية فيها، والذى يخسر "وجوده فى العالم فى الحركة المرئية لعرض ما يراه"[١٣].

إن المهم بالنسبة لخطوة سوبشاك نحو رؤية السينما كجسد هو الطريقة التى تتيح بها المعنى الاجتماعى، وتتيح السينما التاريخية ذات الزمان والمكان المحددين: جسد ذو قصد فى علاقته بالعالم والأفلام الأخرى، وهذا الجسد/ الآخر يتم استثماره أخلاقيًا. فالمادية (غير المجازية) للجسد السينمائى تطلب عالمها و"تنشده"، وتقلبات الزمان والمكان يتم استحضارها معًا، ويمتزجان فى التجربة. إن رؤية السينما كجسد يتيح تماسكًا واتساقًا لما هو سينمائى، والجسد بالنسبة للواقع مثل السينما بالنسبة لعالمها، وبذلك فإن السينما "تصبح" حياة عضوية تتطلب على نحو شبه ضرورى خلق جسد له شعور. ومع ذلك فإن صياغة مفاهيم للسينما كجسد يفصلها عن العالم السينمائى، وهذه هى المشكلة الرئيسية فى ترجمة الظاهراتية إلى السينما. نحن منفصلون عن عالمنا ومع ذلك ممتزجون معه، لكن السينما "هى" عالمها. إن ميرلوبونتى يلاحظ أن السينما "مناسبة على نحو خاص لكى توضح الوحدة بين العقل والجسد، والعقل والعالم، والتعبير عن المرء والآخر."[١٤] إن العالم السينمائى والقصد السينمائى شىء واحد (إننى أقول إنهما عقل واحد، عقل جديد). إن سوبشاك تسوى هذه المشكلة بالحديث عن "التجربة السينمائية" و"الرؤية السينمائية"، التى تتضمن ثغرة الانتباه الذى يعمد إلى التشبيهات الإنسانية، الثغرة الفاصلة بين السينما والعالم السينمائى. كيف يمكن أن تكون للسينما تجربة فى "الأشياء المنفصلة" عندما تكون السينما هى أشياؤها. فالجسد السينمائى والصورة السينمائية يجب أن يكونا شيئًا واحداً. ونتيجة

ذلك هى التحقق من أننا فى حاجة إلى أن نمنح السينما مصطلحاتها الخاصة – أين يوجد هذا الجسد، وأين يضع المتفرج منشأ قصده؟ كيف تصوغ سوبشاك مفاهيم الكينونة السينمائية؟ فى الظاهراتية فإن العقل هو الذى يشكل الوعى – الجزء الخاص به من العالم – إذن أى نوع من الوعى تمتلكه السينما؟ وهل تشعر السينما "بالمغزى الحقيقى" للعالم السينمائى. إن سوبشاك تسأل عن الطريقة التى يمكن بها للسينما أن توجد (إدراكيًا وتعبيريًا) من أجل ذاتها – وكيف يجب أن نصف هذا "الحضور غير المرئى". ولكى تبدأ الإجابة على هذا السؤال فإنها تنطلق من إدراك أن المتفرجين يرون فقط النتيجة أو "النهاية القصوى" للذات السينمائية المتجسدة، إنهم يرون الصور والأصوات المقصودة، لذلك فإنهم يفترضون أو يشعرون "حضورًا يُقدَّم إليهم. السينما هى نشاط قصدى، ولأن صانعى الأفلام والآلات السينمائية الذين يخلقون الفيلم غير مرئيين، فإن "الفيلم ينبثق ويحفر وجودًا خاصًا به"[١٥] والمتفرج لا يرى خالقى أو مبدعى الفيلم (البشر والآلات)، لذلك فإنه يجب علينا أن نقبل الوجود المتفرد للفيلم: إننا نتسامى بفسيولوجيتنا والفيلم يتسامى بآلته. لهذا فإن سوبشاك تبدو كما لو أنها تتيح للسينما "قصدًا ذاتيًا متفردًا"، تفكيرًا سينمائيًا فى ذاته: "فى السينما نحن نرى الكتابة ذاتها، ونسمع الحديث وهو ينصت ويسجل ذاته"[١٦]. إن الجسد السينمائى يحفر وجوده، كما أنه يجعل المتفرج يشعر بهذا الوجود.

ولكى تسمى هذا الحضور بالنسبة للمتفرج، فإن سوبشاك تستقر على صياغة مفاهيم بسيطة عن "آخر واعٍ، مفعم بالحياة، والذى يقصد بصريًا وسمعيًا وحركيًا تجاه العالم وتجاه نشاط وعيه الخاص فى بناء خاص به"[١٧]. وتستمر سوبشاك هنا فى مزيج مشوش من السينما ككينونة متفردة" و"السينما كتسجيل "معايش" للعالم. إن الآخر السينمائى يقصد تجاه خلقه الواعى الخاص أو العالم – حتى لو كان "العالم" هو خلقه الواعى الخاص. وقد يقول المرء أن الآخر السينمائى موجود فى موقع ومرمى بصر ما هو مرئى – موجود فى المكان والقصد. كما أن هذا "الآخر" هو الذات الخاص برؤيته – لذلك هل يعنى هذا أنه واعٍ بذاته؟ هل يتأمل ذاته دائمًا؟ أو هو ربما "عارف" أيضًا؟ إن هذا الآخر هو ذات متجسدة، مستقلة بذاتها بلا اسم، "تعايش" العالم. وعند

سوبشاك فإن السينما تتيح لنا أن نرى نشاطًا وجوديًا (أكثر من كونه تفكير سينمائي متفردًا؟) هو دائمًا فى صيرورة وهو دائمًا يشير إلى شيء.

المكان والحركة

إن هذه الصيرورة الذاتية تتضح من خلال تقنيات السينما. وبالنسبة لسوبشاك، فإن الآخر، الجسد السينمائى، هذا "الحضور غير قابل للفهم والإدراك"[١٨] يخلق المعنى من خلال المكان والحركة (ولكن على نحو غريب ليس من خلال الزمان).وكما يلاحظ ميرلوبونتى فإن السينما تمنحنا فرصة أخرى للتأكيد على أن طرق الفكر تتطابق مع الطرق التقنية، وباستخدام تعبير جوته: "ما هو بالداخل هو بالخارج أيضًا"[١٩] لذلك فإن السينما عند سوبشاك تجسد على نحو خارجى الذاتية الداخلية، والحركة هى فى مكان القلب من المعنى السينمائى، وحتى عندما تبدو السينما فى حالة كمون فإنها تظل قصدًا ذاتيًا. الحركة فى السينما، سواء حركة الكاميرا، أو عدسة الزووم، أو حركة الشخصيات، تجعل ما هو بصرى مرئيًا (إن ما نراه يصبح مرئيًا، وما ندركه يصبح تعبيرًا). وإن فيلمًا عن شخصيته يصبح رقصة لجسدين لكل منهما قصده الذاتى. وكما تشير سوبشاك فإنه لكى تعرض شخصًا يجرى فإنه يمكن للسينما أن تجعل أيًا من العالم أو الرجل ساكنًا (إننا نراه وهو يعبر، أو نثبت نظرنا عليه). لهذا فإن الكاميرا تقوم بدور الجسد الوكيل، والتى تقوم بعرض ما نراه وتجعله مرئيًا، (بكلمات أخرى، جعل السينما واضحة ومرئية على نحو مقصود). وبشكل قاطع فإن سوبشاك ترى أن السينما تحتاج إلى أن تحرر نفسها من مجرد متابعة حركة الشخصيات لكى تجدد حركاتها الخاصة، إمكاناتها المفكرة الخاصة، مثل صور مورناو الطافية، وتموجات تاركوفسكى، وحركات بيلا تار المترابطة والمتسائلة. إن هذه الإيماءات للحركة السينمائية تكاد أن تدفع المتفرج للتعرف على كينونة تقصد أن تدرس العالم وتتفحصه. وفى هذه الأنواع من الحركات "تشير السينما على نحو بصرى إلى نشاط الصيرورة"[٢٠].

وهناك نوع مختلف من الحركة، وهى الحركة "البصرية"، والتى تتضح فى إزاحة الصورة عن طريق عدسة الزووم، فالحركة الداخلية لهذه العدسة (كاميرا ثابتة، ومكان تتم إزاحته) تجعل المتفرج منتبهًا للوعى الخاص برؤية قيام السينما بالعرض: "إنها تجعل هذا الوعى مرئيًا كتحول فى شكل "الصورة المتحركة"، كتحول فى "العقل" حول إنتاج الرؤية"[٢١]. وبكلمات أخرى فإن لقطات الزووم، وما يشبهها (السينما النشطة) تسمح لنا بأن نرى القصد السينمائى وهو فى حالة فعل، كما تطلق سوبشاك كلمة "الانتباه" على "هذا القصد السينمائى"، إنه حركة جسد معايش (أكثر من كونه حركة مادية)، فعل متسائل ومبدع، يغير علاقة الفيلم بعالمه. ومن خلال عدسة الزووم فإن الكاميرا يمكنها - بشكل تقنى - أن تبقى ثابتة، لكن هل يظل المتفرج كذلك؟ لكننا نستطيع أن نرى ما ترمى إليه سوبشاك: إن الصورة تتغير، وتنضغط المسافة، ويتسامى الجسد. ومع ذلك فإن سوبشاك لا ترى فى الزووم طاقة تعبيرية، إنه فقط "مثير للعاطفة"، فهو مفتون بالموضوع، أكثر من تحركه الفعلى تجاهه، كما يحدث فى "حركة الكاميرا فوق قضبان" تجاه الموضوع (إنها إيماءة مرئية بالنسبة لسوبشاك). وإننى أعتقد أن مخرجين مثل روبرت آلتمان وبول توماس أندرسون، الذين يجيدون استخدام الحركة البصرية الداخلية، لن يوافقوا على ذلك، فالزووم هو فكر يملك طاقة تعبيرية قوية، وهو أحيانًا يبحث ويستكشف، وأحيانًا يتراجع ويفكر، وأحيانًا يتساءل وينظر بفضول[٢٢]. وبصرف النظر عن أن سوبشاك مهتمة بشكل زائد عن الحد بالسينما التعبيرية النشطة المتأملة لذاتها (إن الحركات السينمائية الجسدية من الواضح أنها "تسبق التأمل الذاتى"، والمونتاج وحده هو الذى يجعل السينما تتأمل ذاتها)، فإن تساؤلات التقنية تشوش التساؤلات الشعرية الممكنة. والوصف الدقيق للفرق بين الحركة البصرية والحركة الفعلية فى السينما (الزووم وحركة الكاميرا فوق قضبان) يمكن أن يساعد على التوضيح بالنسبة لأصحاب النظريات السينمائية، لكن هل يتيح طريقة للاستخدامات المفكرة والشعرية فى هذه الأشكال؟

ما بعد الظاهراتية

تميز كتابات سوبشاك لحظة مهمة فى أدبيات "الكينونة السينمائية"، فى أنها تأخذ بشكل جاد مسألة "التجربة" السينمائية، والمفارقة فى أن السينما تخلق العالم الفيلمى وتعرضه فى وقت واحد. لقد ساعدت الظاهراتية سوبشاك على أن تفهم الطريقة التى تقصد بها السينما التوجه إلى الشخصيات والموضوعات الخاصة بها - وكيف تفكر السينما فى موضوعاتها. لكن الظاهراتية رفعت أيضًا النظرة بأن السينما ذاتية. إن المشكلة (التى تكررت بالفعل فى العديد من الدراسات والعلوم المتداخلة) تكمن فى التبنى غير المرن للمصطلحات وللظاهراتية، فهذه المصطلحات تتيح التنوير للكينونة السينمائية بقدر ما تنزع عن هذه الكينونة تفردها. إن الظاهراتية تشجع سوبشاك على أن ترى السينما ككينونة ذات قصد، لكن الظاهراتية تقوم بعد ذلك بتحجيم تحليلها للمصطلحات التى تحمل تشبيهات إنسانية (الذات، الرؤية، التجربة). إن الظاهراتية تهتم بالارتباط البشرى بالواقع، لكن السينمائية ليست بشرية، والعالم السينمائى ليس واقعيًا. إن السينما هى واقعها، هى عالمها الخاص ذاته، وأى "انتباه" لكينونة سينمائية يجب تنظيره كجزء من هذا العالم، وليس منفصلاً عنه أو ملاحظًا له. إننا كائنات ذاتية، لكن يبدو أن السينما أكثر مرونة فى مكان قصدها.

إن المشكلة الرئيسية فى الجسد السينمائى عند سوشباك هى التشبيه بالإنسان - حتى لو كانت عند بعض النقاط تؤكد على نحو متردد على الطبيعة المتفردة غير البشرية للسينما. وأحد أسباب هذا التشبيه بالإنسان هو محاولة إدخال مبدعى السينما إلى داخل مفهوم الكينونة السينمائية. وهكذا فإن ذاتية السينما تنطبع بتجربة المبدع، وهكذا تصبح السينما بشرية فى تعبيرها. إن صناع الأفلام يصنعون الأفلام بالفعل بمقاصدهم وعواطفهم البشرية، لكن "تجربة" المتفرج هى من نوع "آخر" من الفكر، كينونة آلية متجاوزة للذاتية تكون "عواطفها السينمائية" منحرفة قليلاً تجاه عواطفنا الخاصة. ولكى نصوغ المفاهيم حول الكينونة السينمائية باستخدام مصطلحات التشبيه البشرى فإن ذلك فى رأيى سوف يكون متعسفًا ومحدوداً. إن نقاط البداية تلك

للظاهراتية ولإبداع صانع الفيلم عند سوبشاك تقودها إلى عقد مقارنة بين الإدراك البشرى و "الإدراك" السينمائى، وهى تصر على أن الرؤية السينمائية مشابهة فى الشكل، أو مطابقة للرؤية البشرية، وأن الحركة البصرية (الزووم) تجعل من أفعال الوعى "أفعالاً مدركة بصريًا"، وأن السينما والمتفرج كليهما يقيمان فى رؤيتهما، وأن السينما "تنسخ بناء ونشاط" الرؤية البشرية، وأن السينما تمثل "رؤية الآخر الذى يشبهنى، لكنه ليس أنا"، وأن السينما "مماثلة" للتجربة البشرية(٢٣). لهذا فإن عرض السينما للرؤية عند سوشباك يأخذ نفس شكل الرؤية البشرية.

علاوة على ذلك، فإن السينما عند سوشباك لها لغتها التى تقف على أرض موازية "للوجود المتجسد"، بأبنية معتادة عند صانع الفيلم والسينما والمتفرج. والنظريات السينمائية موجودة دائمًا لكى تقوض الدلالات السيميوطيقية، لكن سوبشاك ترى دائما دلالات مميزة فى أفعال الجسد السينمائى. لذلك فإن ذاتية السينما هى بطبيعتها سيميوطيقية، تتضمن الدلالة والمدلول، القصدى والمادى، فالسينما هى الذات والموضوع معًا(٢٤). والنقطة المحورية فى هذا التناول تكمن فى حقيقة أن سوشباك تبدو أكثر اهتمامًا بالطريقة التى "تفصح" فيها السينما عن وعينا "الخاص"، أكثر من بحث سوشباك عن الكيفية التى يمكن أن نصف بها "الوعى الجديد" للسينما. والسينما عند سوبشاك تنعكس على الذات البشرية، فالسينما تستخدم على نحو خاص الطرق البشرية فى الوجود المتجسد (البصر والسمع والحركة) لكى تجسد مقاصدها، كما أنها تستخدم أبنية التجربة المباشرة، لتضع نفسها فى مكان ذى علاقة بموضوعاتها وشخصياتها. لهذا فإن الأشكال السينمائية قادرة على تقديم الذكريات والحالات المزاجية من خلال ذاتية المكان والزمان.

ومن المؤكد أننى سوف أتفق مع سوشباك فى أن السينما "تفكر" فى الحالات المزاجية والرغبات من خلال الحركة واللون والتأطير... الخ، ولكن ذلك لا يحدث بنفس الطريقة التى نعيش بها حالاتنا المزاجية ورغباتنا. والطريقة التى "يفكر" بها الفيلم ليست من الناحية الظاهراتية صورة فى المرآة للطريقة التى يفكر بها وعينا السمعى

البصرى. فعندما أكون فى حالة حب مع شخص ما لا يبدو لى دائمًا فى بؤرة ناعمة، وعندما أغار من شخص آخر أو أشعر بالمرض فإن العالم لا يتحول فجأة إلى اللون الأخضر، والرغبات لا تضع ضباباً أحمر على رؤيتى.

إننا لا نستطيع أن نفكر بالأبيض والأسود، كما أننا لا ننظر بطريقة عدسة الزووم إلى الأشياء. وكما يلاحظ ويلسون فإننا لا نرى "لقطات على قضبان أو بحركة بانورامية باعتبارها هى الطريقة التى نغير بها توجهنا المستمر للأشخاص فى مجالنا البصرى... إننا لا نرى القطع المونتاجى الحاد، حتى داخل مشهد، على أنه يمثل ظاهراتية تحول الانتباه لمن ينظر ويدرك الأشياء"[٢٥]. إنه سوف يكون مقيِّداً ومحدوداً أن نتحدث عن الشكل السينمائى بمصطلحات القدرات الإدراكية – فالسينما تستطيع ما هو أكثر مما نستطيع، وعلى نحو مختلف مما نستطيع. إن السينما قد "تحاول" أن تقوم بوظيفة الإدراك على نحو ظاهراتى (وهى عادة تحاول، وأحياناً بشكل جميل)، لكن هذا لا يعنى أن السينما تصبح ظاهراتية "فى حد ذاتها". وأى تشابه هو وظيفى أكثر من كونه تشابهاً مطابقاً. فإذا كنت عصبياً على نحو متهيج، وشكاكاً فى الآخرين، فقد يبدو ذلك عالماً مشابهاً لعالم هنرى ميللر فى الأجزاء الأخيرة من فيلم "الرفاق الطيبون" (الحركة السريعة المهتزة، والانتباه المشتت)، ولكن حتى فى هذه الحالة فإن "التشابه" هنا وظيفى أكثر من كونه تشابهاً ظاهراتياً: إن الفيلم يمثل "نسخته الخاصة" فى العصبية والشك فى الآخرين.

لكن سوبشاك تشير فى بعض الأحيان إلى أنها "لا" تؤمن أن السينما ظاهراتياً هى ذاتها التجربة/ الرؤية البشرية: فمن خلال الاختلاف مع الكادر السينمائى فإن رؤيتنا "تنتهى على نحو غير رقيق وغير هندسى"، وبالخلاف مع ضبط البؤرة السينمائية فإن أعيننا ليست بالضرورة " تدرك الأشخاص فى رؤية "مشوشة" و"خارج البؤرة" فى المجال البصرى"، إن السينما تقوم بتكبير التجربة الإدراكية، إنها تعطى "أكثر وأقل بالنسبة للتفاعل المعاش مع الظاهرات"[٢٦]. عند هذه النقاط فإن سوبشاك لا يبدو أنها تشير إلى أن ذاتية الفيلم ليست مماثلة على نحو صارم للذات البشرية فى الأفعال

والمقاصد، لكن لغة سوشباك (عن الذات والتجربة والرؤية) تكشف عن اعتقاد دائم فى علاقة مباشرة. فالسينما لا تستطيع أن ترينا الفكر البشرى، إنها ترينا "الفكر السينمائى". والسينما ليست عقلاً يشبه البشر، إنها على نحو متفرد "عقل سينمائى". والذات السينمائية عند سوشباك "تعايش عالمًا" من وجهة نظر ذاتية، والعقل السينمائى فى الفيلموسوفى "هو" العالم السينمائى، وإن كان من لا مكان متسامٍ. إن هذا التمييز (بين "امتلاك عالم على نحو ذاتى" و"أن تكون عالمًا متجاوزًا للذاتية") هو الفرق الرئيسى بين نظرية سوشباك عن الذات السينمائية وبين نظرية الفيلموسوفى عن العقل السينمائى. وفى الفصل التالى سوف أدرس هؤلاء الكتاب الذين رفضوا تلك المقارنة المباشرة، لصالح نوع جديد من الفكر.

الفصل الرابع
العقول السينمائية الجديدة

"النظرة المتخيلة تجعل الشىء الحقيقى متخيلاً"

جيل دولوز (١٩٨٥)[١]

ربما كانت جيرمين دولاك أول من استخدم مصطلح "الفكر السينمائى"[٢]، وذلك فى عام ١٩٢٥، برغم أن ذلك كان بدون تفسير محدد، وفى علاقة فقط مع السينما الخالصة أو الطليعية. ومن خلال هذا الفكر "السينمائى" خاصة، سوف يدرس هذا الفصل المؤلفين الذين حاولوا تنظير نوع "جديد" من الفكر من أجل السينما. وباستخدام التشبيه المباشر بين الكينونة السينمائية والعقل البشرى، وهو التشبيه الذى يبدو الآن ذا نقائص وملتفًا حول نفسه، فإن بعض الكتاب اتخذوا خطوات غير حاسمة ومترددة فى اتجاه مناطق جديدة. وسوف نناقش أعمال جان إبستين، وأنطونين آرتو، وسيرجى إيزنشتين، وجان لوى شيفير، وجيل دولوز، وآخرين، والسينما بالنسبة لهم غير بشرية، ويتم اكتمالها عن طريق الوعى، أو يتم الكشف عنها عن طريق اللاوعى، وربما كانت جدلية خالصة، لذلك فإنها عقل مستقل وممتد. وبوضع القصد داخل السينما، فإن ذلك كان خطوة تجاه رؤية الكينونة السينمائية على أنها فكرها الخاص المميز من نوع جديد. ويمكن للمرء أن يرى علامات فى هذا الاتجاه فى كتابات باركر تايلر الذى يكتب:

"إن الذى بث روحًا جديدة فى كل من الفوتوغرافيا والتصوير التشكيلى كان الدافع للحركة "فى اتجاه" موضوع الاهتمام، كما لو أنك تراه على نحو أعمق وأدق

وأكثر تنوعًا، وبهذا فإننا نحرك وجهة نظر المتفرج إلى داخل المشهد كما لو كان عاملاً بيئيًا آخر، وليس مجرد أن يقف بشكل سلبى خارجه"(٣).

إن السينما ليست مجرد تقديم الأشياء، لكنها تفصح عن طريقة فى رؤية هذه الأشياء – طريقة فى الرؤية ناتجة عن طريقة فى التفكير.

فى مقدمة كتاب جيرارد فورت باكيل فى عام ١٩٢٦ "العقل والفيلم"، كتب جيه دى ويليامز الذى كان عندئذ مدير الصور القومية البريطانية أن السينما "لا يمكن تأسيسها كفن إلا إذا اكتشفنا وفهمنا ما هو الذى أطلق عليه "عقل" كاميرا الصور المتحركة"(٤). إن مصطلح "الكاميرا" فى الدراسات السينمائية له تاريخ طويل من الظهور المتكرر المتردد. فبالنسبة للذين يقدسون التكنولوجيا وأرادوا الإشارة لذلك على نحو غير مباشر فى كتاباتهم، فإن الكاميرا تمثل دعامة رئيسية. إنك قد تملك الادعاء بأن ذلك ليس إلا "مجرد" مسألة لغة ومصطلحات، لاستخدام "الكاميرا" فوق "المؤلف"، أو أن ذلك مصطلح آخر للراوى المتحكم، لكن النظرية تتألف من هذه المصطلحات التى تستخدمها، كما أن هذه المصطلحات هى التى تقود النظرية إلى اتجاه محدد. ومن أجل مزيد من الوضوح فإن المتفرج لا يرى الكاميرا، إنه يرى عالمًا سينمائيًا، وعلاوة على ذلك فإن مصطلح "الكاميرا" لا يمكنه أن يفسر الأشكال الأخرى، مثل المؤثرات الصوتية والتوليف. ومع ذلك فإن "الكاميرا" كانت لا عقل، عقلاً تكنولوجيًا، لذلك فإنها أتاحت طريقة مختلفة للتفكير.

وبالنسبة لدزيجا فيرتوف وجماعة "السينما العين"، فإن الكاميرا، العين السينمائية، تقتنص واقعها على نحو واعٍ بالذات. لذلك كانت نسخة فيرتوف عن التفكير السينمائى "غير بشرية" على نحو خاص بسبب هذا الارتباط "بالكاميرا" أو بآلة التسجيل الآلية. لقد كان فيرتوف أكثر إثارة للاهتمام عندما كان يؤكد هذا الإدراك للكاميرا، الذى يجعل الصور المتحركة حقائق عن الناس.

إن العين السينمائية تضع الإدراك "فى" المادة، لذلك فإنها تستدعى إلى الذاكرة فلسفة لايبنتز حيث لكل شىء حتى الحجارة وجهات نظرها. ولتمييزه عن إيزنشتين فإن

الفكر السينمائى عند فيرتوف، وماديته المتسامية، كان انطباعيًا، ويهدف إلى أن يضع تجربتنا فى الواقع موضع التساؤل، أكثر مما يقدم أطروحات ومواقف جدلية. لقد كان فيرتوف وجماعة العين السينمائية يفكرون فى الأحداث العادية باستخلاصها، والاقتراب منها، وتوليفها مونتاجيًا مع أحداث ولحظات أخرى، وهنا توجد شخصية فى رؤية أو تسجيل هذه اللحظات، وهذه الشخصية هى الفكر، زاوية الفكر. إن الاختيار (هذا فوق ذاك، وهذا قبل ذاك، وفى هذه اللحظة وليست تلك) هو الفكر. وبالنسبة لبالاش فإن هذه الأنواع من الأفلام الحقائقية "سوف تشكل أكثر أشكال الفن أهمية وثراء وسينمائية، لتصنع الشعر السينمائى الذى لا يزال ينتظر ولادته"(٦).

إن هؤلاء الذين يقومون بالتنظير عبر "الكاميرا" قريبون من الإحساس المتفرد بالفكر عندما يتشبثون بأفكار "الإدراك-الكاميرا"، حيث تكشف السينما عن مظاهر جديدة للأشياء، وإعادة بناء أو فصل المكان الواقعى. وبرغم ذلك، فإن هذا واجه المعوقات المتمثلة فى المصطلحات الخاصة بالكاميرا: المنحازة تجاه ما هو بصرى، والجاهلة فعليًا بالأصوات المفكرة، والتحولات والقطعات المونتاجية المقصودة، والمنجذبة إلى تقنيات المؤلف وخواص العدسة. كذلك فإن الطبيعة الآلية للعدسة قد تتناقض مع ذاتية الإدراك البشرى بدلاً من أن تعكسه كصورة فى المرآة. ويضيف جورج ليندين الحركة إلى ذلك عندما يتساءل عما إذا كانت السينما "ليست فى الحقيقة موضوعية أو ذاتية لكنها مزيج متحرك منهما معًا"(٧). وعندما يرى بالاش السينما وهى تعطينا الواقع من زاوية متفردة، فإنه يسأل إذا ما كانت وجهة النظر تلك يمكن أن تكون محددة أو مقررة بواسطة "منظور الصورة"، حيث صورة الشىء هى فى الحقيقة "ذاتية الشىء"(٨) وهو هنا لا يفهم فقط أننا نستطيع أن نرى شيئًا إلا إذا رأيناه على نحو مميز وخاص، لكنه يدافع عن فكرة أن السينما ترينا الأشياء من خلال وجهات نظر لا نستطيع أبدًا أن نحققها. إن بول شاريتس، الصانع الماهر "لسينما البنية التحتية"، كان قد رأى أن هناك حاجة للأفلام التى تقوم بتكبير هذه البنى التحتية العامة، والتى رأى فيها نظامًا للمفاهيم، وبالتالى مستويات عميقة من المعنى. لقد كان أمل شاريتس، الذى وضع خطوطه العامة فى مقال لمجلة "آرميتاج" فى عام ١٩٧٨، هو أن أفلامه العديدة

يمكن أن "تتـأمل بعضـها البـعض فى وقت واحد، وتلك التى تنحرف إلى خارجـها من خلال النظام الذى يتيح بدائل عديدة، والتى قد تصل إلى تعريف للإدراك المعرفى"[٩].

وبالنسبة لفيلسوف ظهر فى الفترة المبكرة جداً من الأفلام الروائية، مثل هوجو مونستربيرج، فقد كان مدركًا إلى حد لا يصدق لفهم إمكانات السينما. إنه لم يكن فقط من الكتاب الأوائل الذين ربطوا بين العقل والسينما، لكنه كان من أوائل الذين كتبوا بجدية عن السينما على الإطلاق. وفى كتابه "فوتوبلاى" فى عام ١٩١٦ (فى وقت - فى أمريكا على الأقل - كانت "السينما" هى الآلة والأداة، و"الفوتوبلاى" هى الدراما الروائية) يلاحظ مونستربيرج أن صانعى الأفلام قد يكونون "منشغلين تمامًا بالخوف من استنفاد الأحاسيس الجديدة التى يعتمدون على الأخذ منها"[١٠]، حتى أنهم كانوا يجرون إلى الأدغال والبحار والعجائب لكى يصوروها، وكان يجزم بشكل قاطع أنه ليس ما تصوره ولكن الطريقة الذى تصوره بها هو الذى يسمح بالتقدم الحقيقى فى السينما. كما يؤكد أن السينما قد تعطينا شيئًا بطيئًا أو سريعًا، بتفاصيل دقيقة أو مشوشة، فى ترتيب معكوس أو متكسر، أو حتى بالطرق التى استبقت أشكالاً سينمائية معاصرة (مثل الحركة البانورامية السريعة جداً فى ١٨٠ درجة فى فيلم سكورسيزى "كيب فير"، وتأثير وضع الكاميرا على "دعامة مهتزة قليلاً وعندئذ يجب أن تتحرك كل نقطة فى أقواس غريبة، وتتخذ كل حركة نوعا من الشخصية الدوامية الخارقة للطبيعة"[١١]. ولقد قادت هذه الفكرة مونستربيرج فى أن يستمر:

"ليس هناك شك فى أن التغيرات الشكلية للتجسيد فى الصور سوف تحتشد بمجرد أن يعطى فنانو الفوتوغرافيا اهتمامهم إلى هذه المسألة التى لا يهتم بها الكثيرون. إن قيمة هذه التغيرات الشكلية بالنسبة للتعبير عن العواطف يمكن أن تصبح ملحوظة ومميزة. والسمات المميزة للعديد من المواقف والمشاعر التى لا يمكن التعبير عنها إلا بالكلمات سوف تثور اليوم فى عقل المتفرج من خلال الفن الدقيق للسينما"[١٢].

جان إبستين وأنطونين آرتو

نتج عن صناعة الأفلام الطليعية المبكرة كتابات عن تفكير فى المستقبل، خاصة فى العلاقات مع سينما ذات فكرة بصرية خالصة. ومن المثير للدهشة أن قدرًا كبيرًا من هذه الكتابات قد تم نسيانه عندما نضجت نظرية السينما. وربما كان ذلك بسبب الطبيعة الواهنة نظريًا لكتاباتهم. لكن استخدامنا الذى نستطيعه مع هذه الكتابات يأتى من قوة اللغة والتعبير فيها، والتى تذهب إلى التحليل البارد ولكن مع شعور بالسعادة، ويمثل جان إبستين وأنطونين آرتو تلك الطريقة.

ولد إبستين فى وارسو فى عام ١٨٩٧، ودرس الطب فى سويسرا قبل أن يذهب إلى فرنسا فى عام ١٩٢١، حيث بدأ الكتابة عن السينما (من خلال تأثره بصاحب النظرية الفرنسى لوى دولوك). لقد رسم نظرية عن "الصورة فى شكلها البدائى" (ليروسوفى)، وجعل العقل والعاطفة فى وعاء واحد. والسينما بالنسبة لإبستين لها هذه السمة المتفردة، "كونها عينًا مستقلة عن العين، وهروبًا من التمحور الطاغى حول الذات لرؤيتنا البصرية... إن العدسة هى ذاتها"[١٣]. وعندما يلاحظ أنه "لم توجد أبدًا عملية وجدانية على هذا القدر من التجانس، وكونها بصرية خالصة مثل السينما، وفى الحقيقة فإن السينما تخلق نظامًا متفردًا من الوعى المقتصر على حاسة واحدة"،[١٤] عندما يلاحظ ذلك فإنه لا يجد فى عمل الكاميرا نسخة من عمل العين، ولكن بحثًا عن طريقة لفهم السمة المميزة "للعين الجديدة" للسينما. وبالنسبة لريتشارد أبيل، فإن إبستين ترك وراءه المفهوم بأن السينما نظام متأرجح من العلامات، واتجه إلى فكرة أن السينما تجسد نوعًا جديدًا من الفكر "الليروسوفى"، الفكر الذى يمكن أن يكشف عن "ألغاز الطبيعة غير الواعية، والطبيعة الإنسانية، من خلال استكشافها المعرفى للزمان والمكان"[١٥]. كما أدخل إبستين أيضًا مفهوم "الفوتوجينية"، تلك السمة المتسامية التى لا يمكن تعريفها أو وصفها والتى تعطيها السينما للأشياء والبشر بداخلها (وتوجد أكثر ما تكون فى اللقطات المقربة والحركة البطيئة)[١٦].

لكن ما يدل على بصيرة أعمق هو أن إبستين رأى مستقبل السينما حيث يمكن عرض وجهات النظر الذاتية والموضوعية معًا كشيء واحد(١٧). وقد نمت هذه الفكرة مع فلسفته الأشمل عن السينما – فقد وضع إبستين ما هو روائى باعتباره كلى المعرفة، أكثر من كونه ذاتيًا مثلما هو الحال فى السينما التأثيرية. لكن هذه الفكرة عن عرض وجهات النظر الذاتية والموضوعية فى نفس الوقت تلخص بذكاء قوة الفكر السينمائى بالعديد من الطرق، لأن السينما تقدم نظرة "أخرى". بالإضافة إلى ذلك فإنها تحطم أى رابطة مع تجربة معايشة العالم الحقيقى. وبالنسبة لإبستين فإن السينما تتحرر من الإدراك البشرى وتتحرك فى اتجاه الكشف عن العين كلية الوجود كلية المعرفة، وربما الكشف عن أعمال أو "منطق" اللاوعى. وكما يلاحظ أبيل، فإن فكرة إبستين عن الليروسوفى (والتى يتم توصيلها عن طريق صانع الفيلم) حاولت أن تضع هذا الوعى الآخر فى دائرة الضوء، "من خلال الامتداد الزائد والمفرط لحاسة واحدة، هى حاسة البصر"(١٨). إن السينما "ترى" بطريقة متجاوزة الذاتية: إن "عينًا" واحدة ترى ذاتيًا وموضوعيًا.

أما أنطونين آرتو فقد ولد قبل عام واحد فقط من إبستين، فى مارسيليا فى عام ١٨٩٦، وعانى خلال حياته من التهاب الأعصاب والاكتئاب (وهو ما نشأ عن إصابته الحادة بالالتهاب السحائى عندما كان فى الرابعة من عمره). ولقد قضى الجزء الأكبر من حياته فى مصحة، فيما عدا بعض الفترات القليلة فى الجيش فى عام ١٩١٦ (ومن الواضح أنه تم إعفاؤه من الخدمة العسكرية بسبب سيره أثناء النوم). ثم انتقل إلى باريس فى عام ١٩٢٠ وأصبح ممثلاً، ليلعب دور جان بول مارا فى فيلم أبيل جانص "نابليون"، ودور الراهب جان ماسيو فى فيلم كارل تيودور دريير "آلام جان دارك". وقد أفصحت كتابات آرتو فى تلك الفترة عن تطوير غير متسق فى تحديد حياة خفية أو حلم يقظة فى السينما، ثم العثور على تعبير عن العقل، ثم إدراك أن السينما هى "تمزيق" للفكر العادى وهروب من العقل. لقد فكر آرتو فى ثلاثة أنواع من السينما، وكانت نسخته عن "السينما الخالصة" (التجريبية على نحو نشط) هى الفكرة الوحيدة التى أخذت شكل العقل (وإن كانت تفتقد العاطفة. أما الفكرتان الأخريان فكانتا

السينما الروائية، التى تعتمد على علم النفس الأساسى، والتى تتحقق من خلال خطوط أدبية، كنوع من "الفن الهجين"[١٩]، و"السينما الحقيقية"، وهى مزيج من السينما الروائية والخالصة (لقد كان يسبق زمنه فى السينما، فقد كان آرتو - السيريالى والممثل - ينادى بسينما هى مزيج من الحبكة والتجريد، كتجريد خالص له علاقة قليلة بما هو بشرى). ولكى يحقق السينما "الخالصة" المفكرة، فقد طالب آرتو "بأفلام شاعرية بالمعنى القوى والفلسفى للكلمة... أفلام تتعرض فيها المشاعر والأفكار لعملية سحق، لكى تتبنى السمة السينماتوغرافية التى ما تزال تبحث عمن يعثر عليها"[٢٠]. إننا نجد هنا لمحة عن الحركة التى كان آرتو يتخذها، فى اتجاه فهم التعبير الذى تقوم به السينما بالضرورة بالنسبة للواقع الخشن الذى تبدو أنها تسجله - إنها تطحنه وتجعله شيئًا آخر، مزيجًا من التعبير والواقع. لقد كان آرتو يبحث عن مفهوم يوحد هذه الخاصية فى التغيير والتحوير، عن فكرة تأخذ السينما إلى مستوى جديد من التعبير. وفى بحثه المعنون "ممارسة السحر والسينما" يعتبر آرتو أن التأثير المباشر للصور فى العقل يمكن أن يكون المفتاح لفهم الطريقة التى تستطيع بها السينما أن تفكر:

"لقد تم صنع السينما أساسًا لكى تعبر عن أمور العقل، الوعى الداخلى، ليس من خلال تعاقب الصور بقدر ما هو شىء لا يمكن تجسيده ماديًا يقوم باستعادة هذه الصور مع مادتها المباشرة، دون تدخل أو إعادة تجسيد... لن تكون هناك سينما واحدة تعيد تجسيد الحياة، وسينما أخرى تمثل وظيفة العقل، لأن الحياة، أو ما نسميها حياة، لن تكون منفصلة عن العقل"[٢١].

إن ذلك يستدعى إلى ذهنى أفلاما مثل "الصخور الممطرة" لكين لوتش، و"آمال عالية" لمايك لى، أفلاما "واقعية" يتم تجاهلها عادة فى جانب صفاتها "السينمائية"، أو "الحياة الخفية المتخفية" كما يسميها آرتو،[٢٢]، مما يقود المتفرج إلى أن يرى الأشياء بشكل متميز. لقد كتب آرتو فى مقدمة للسيناريو الذى كتبه لفيلم "المحارة والراهب" عن رغبته فى أن يحاول أن يخلق سينما تعتمد على "المادة الخالصة للعين" لكى تصنع "سينما بصرية يتم فيها سيطرة الحدث على علم النفس ذاته"[٢٣] ، وبكلمات أخرى حيث

يتم إنتاج الفكر عن طريق الصور. وبإبعاد أفكاره عن اللغة والأحلام فإن آرتو يحدد أصل الأشياء، أصل الصور، ليعلن أن السيناريو الذى كتبه "يبحث عن الحقيقة الرصينة للعقل فى الصورة"، الصورة التى تستمد معناها "من نوع من الضرورة الداخلية، القوة التى تُسقط ذاتها فى ضوء البرهان الذى لا يعرف الرحمة"(٢٤). إن آرتو هنا يبدو حقًا عارفًا بالفكر السينمائى "المتفرد"، الذى يصل إلينا معناه بقوة وتميز مباشرين. (إن هذا المفهوم يقود بوضوح إلى إعادة صياغة مفهوم دور المتفرج فى لقائه بفكر السينما، وهى العملية التى سوف أناقشها فى الفصل الثامن).

سيرجى إيزنشتين

بعد عام من قيام سيرجى إيزنشتين بوضع الخطوط العامة لفكرة "المونولوج الداخلى" السينمائى فى بحثه فى عام ١٩٢٩ "فيما وراء اللقطة"، التقى إيزنشتين وجيمس جويس فى باريس، حيث تأثر إيزنشتين بأسلوب تيار الوعى فى رواية جويس "يوليسيس"، وتناقشا معًا فى إمكانية تجسيد عمليات الفكر السينما(٢٥). لقد كان إيزنشتين يسعى من خلال هذه الحادثة إلى أن يعرض سينمائيًا هذه المونولوجات الداخلية فى اقتباس عن "يوليسيس"، لكن ذلك ظل مشروعه الذى لم يولد. وبعد عدة سنوات، استفاض إيزنشتين فى الكتابة عن إمكانية تصوير الفكر الداخلى، وكان فى الحقيقة يقوم برد فعل تجاه دخول الصوت والإمكانات الجارفة للأفلام الناطقة. إن المونولوج الداخلى السينمائى سوف يقتضى العملية الداخلية للشخصية: ذكرياتها، وانطباعاتها، وتيارات الأفكار المترابطة. لقد كان ذلك مفهومًا مشابهًا لمفهوم "الحديث الداخلى" عند بوريس آيخنباوم: الحوار الداخلى الخاص - النسخة الذهنية من الحديث المعتاد بين الناس. لكن المونولوج الداخلى عند إيزنشتين ليس عن اللغة، وإنما عن المفاهيم، والأفكار، والأحاسيس. وكان الهدف هو تثبيت الواقع المحدد على الفيلم، الواقع الذى تعيشه الشخصية - يجب أن تدخل الكاميرا "داخل" الشخصية، و"تقوم بتثبيت تسلسل الأفكار المحموم على نحو سمعى وبصرى"(٢٦). إن المونولوج الداخلى

سوف يفصح عن عمليات الفكر فى السينما دون اللجوء إلى الحوار المسرحى، والأهم هو أنه قد يزيل "الحدود بين الذاتى والموضوعى"[٢٧]. وقد كان مقدراً لقوانين إيزنشتين أن تكون مشابهة لقوانين الفكر البشرى، لذلك فإن الخطاب السينمائى سوف يُرى مشابهًا للفكر الحسى أو ما قبل المنطقى. ولكى تكون السينما أكثر تأثيرًا، فإنه يجب أن تجد توازنًا بين الأشكال المنطقية وما قبل المنطقية فى الفكر، بين ما يجعلك الفيلم تفهمه (الحبكة، والأماكن، والناس) وما يجعلك تشعر به (الخطر أو الحب أو التعاطف).

لقد تحدث إيزنشتين عن قيام السينما "بإعادة بناء" أفعال وأحداث العقل البشرى - "الشكل المونتاجى كبناء هو إعادة بناء لقوانين عمليات الفكر"[٢٨]- وكانت نظرياته عن المونتاج التقدمى لترابط الأفكار هى محاولاته لكى يوضح أن الجدليات البصرية "تعبير" عن الفكر. والفن بالنسبة لإيزنشتين يحتاج الصراع، والصراع يولد الاهتزازات المتذبذبة: الأحاسيس الفسيولوجية ("أنا أشعر"). (إنها "المثيرات" كما يترجمها ريتشارد تايلور، و"التحريضات" كما يراها جى ليدا). والمونتاج هو فكرة تنبع من التصادم بين لقطتين مستقلتين، وعناصر التجاذب هى العناصر داخل اللقطات التى تنجذب إليها من خلال السرد. إن بعضها مسيطر، وفكرة إيزنشتين المبكرة (والمرتبطة بالآلة) عن المونتاج تتمحور حول عناصر التجاذب المسيطرة. ومن أفضل الأمثلة هو فيلم إيزنشتين فى عام ١٩٢٤ "الإضراب"، الذى يصنع مونتاجًا لجندى كوزاك يقتل طفلاً، والثور يتم ذبحه. إن المتفرج لن يملك إلا أن "يشعر بمعنى" المونتاج، و"يتلقى الصدمة" و"يشعر الفكرة". إن لقطتين تم اختيارهما بعناية يمكن أن "ينفجرا" ويتحولا إلى مفهوم[٢٩]. ومثل المنظار الذى يجسم الصور، فإن صورتين تتحدان لكى تكونا صورة أخرى، فكرة جديدة، ولكن بطريقة (فى تلك المرحلة من تفكير إيزنشتين فى عام ١٩٢٩) ماتزال مشابهة للتفكير البشرى. لم تكن السينما فى مرحلة إيزنشتين المبكرة تفكر فقط مثلنا، لكنها يجب أن تتبع منهجية اللغة لكى تنقح بناءها لمفاهيم وأفكار جديدة. وباستخدام نظريات اللغة التى تعتمد على الكتابة بالصور (مثل الهيروغليفية)، فإن إيزنشتين صاغ مفهومًا بافلوفيًا آليًا، الذى أصبح لغة من الصور يمكن معالجتها بطرق مختلفة إلى حد بعيد.

لكن التأثير الحسى والعاطفى للمونتاج يقود إلى الفكر بأن يضم الجسد والعقل معًا. وصدمة المتفرج من الفكرة تصنع ذكاء للحواس. إن النسخة "الذهنية" للمونتاج تصنع ذبذبات، ليس فى الجسد هذه المرة، وإنما فى العقل، لتخلق شكلاً جديداً من المعرفة. والمونتاج الذهنى هو المرحلة الأخيرة فى خلق "السينما الذهنية" عند إيزنشتين، وهى السينما التى يضعها ضد السينما الأدبية والمسرحية، بالإضافة إلى كونها تحذيرًا من أن الحوار قد يسيطر على السينما، فعند إيزنشتين كان للأفلام الناطقة نزعة طبيعية سوقية. إنها أعلى أشكال السينما، والتعبير الصادق الأصيل عن المادية الجدلية (يمكن للفيلموسوفى الآن أن تأخذ خطوة إلى الجانب). إن مونتاج الآلهة والأيقونات المختلفة فى فيلم "أكتوبر" مثال أساسى على ذلك - حيث يتم توليف الأيقونات الدينية معًا، وتنتقل من المعقد إلى البسيط (كتلة من الخشب) - وهو المونتاج الذى يمثل استدلالاً منطقيًا عند إيزنشتين. إن "مشهد تتابع الآلهة" هو مثال أساسى لأن إيزنشتين فى النهاية رأى سينما فى المستقبل تجمع بين الجسد والمخ، "السينما الذهبية سوف تكون السينما التى "تحل" الصراع ذا الظلال الفسيولوجية والظلال الذهنية، لتخلق شكلاً للسينما لم يُسمع عنه من قبل"(٣٠).

وفى الحقيقة أن كتاباته الأخيرة هى التى أظهرت فرصًا عديدة أخرى من الشكل السينمائى، والتى قادت إلى نظريته عن الكل "العضوى" للفيلم. فبالنسبة لإيزنشتين فى مرحلته الأخيرة، كان المونتاج مفهومًا أكثر مرونة يمكن الآن أن يحدث "داخل" اللقطة (داخل شذرة، أو لون، أو صوت)، كما يمكنه أن يحدث بين مشاهد الفيلم(٣١). إن "الصورة" التى يخلقها المونتاج هى الفكرة النهائية لموضوع الفيلم. وهكذا تحرك إيزنشتين من اللغة الآلية إلى "العملية العضوية"، ليخلق أفلامًا تعطى "صورة" تتجاوز التاريخ، من خلال عملية نشوة أكثر من كونها صدمة. إن الفيلم يصبح آلة عضوية، وعملية إبداعية تفصح عن نفسها بشكل عضوى، لتصل بين الأقطاب المتنافرة: العضوى/الآلى، الفن/اللغة، الحديث/الحديث الداخلى. وكان "المونتاج العضوى" هو ذروة نظريات إيزنشتين، وهو يعطى العمل شعورًا عاطفيًا قويًا، وبالتالى رد فعل من النشوة من جانب المتفرج(٣٢).

وتعتمد طريقة المونتاج العضوى على السمات الحيوية والصفات الأصيلة الشائعة فى كل إنسان، كما أنها شائعة فى كل شكل فنى إنسانى(٣٣). وبتناول تجربة العالم الحقيقى، وتحليل ما يجعل هذه التجربة (هذه الصورة) خاصة ومتفردة، وترجمة ذلك إلى الشكل السينمائى - فإن هذه الترجمة عند إيزنشتين "عضوية"، تشبه الميلاد: فالصورة أو التيمة المرغوبة تولد فى عقل المتفرج، ليسمح له بأن يكمل على نحو قوى معايشة "تيمة" الفيلم. إن كل فيلم كائن حى يتطور وينمو من خلال صوره وأصواته. وكل متفرج يرى فيلمًا مختلفًا لأن حياة الفيلم يمكن أن تتكيف مع الإدراكات المختلفة، ولكن دون التغيير الفعلى لذاتها. إن كل فيلم يولد من خلال تغذيته بأفلام أخرى (من خلال الإشارات والتلميحات لهذه الأفلام أو التأثر بها)، وتغذيته بتجربة المتفرج ذاته، الذى يقوم الفيلم بتغيير حياته والتأثير فيها لمدة ساعتين فى قاعة العرض أو لفترة أطول. وكل حياة لكائن سينمائى توجد "لذاتها" (على عكس الآلة)، كعمل من أعمال الفن المستقل.

وبمعنى ما فإن أطروحة إيزنشتين هى: إن صانع الفيلم يدرك فكرة أو "تيمة" فى الطبيعة، ثم يترجمها إلى شكل سينمائى (الصور والأجزاء فى صراع، وقد انتظمت من خلال وثبات وقفزات فى صفاتها)، وذلك يصل المتفرج إلى "صورة" مماثلة للفكرة التى أدركها صانع الفيلم فى البداية. إن التيمة، وترجمتها إلى صور، والصراعات، والقفزات، والصور، تمضى هكذا، من المفرد إلى المفرد، عبر المتعدد. وأفضل الأفلام من وجهة نظر إيزنشتين هى التى تهدف إلى توحيد "التيمة" (روح، مفهوم، فكرة، أو عاطفة)، تيمة تقود اختياراتها وتوجهها، تجاه الشكل الملائم، الشكل الذى يكاد أن يكون مقدرًا سلفًا. إن كل لحظة من المونتاج، كل "خلية"، تخدم هذه التيمة فى المونتاج البوليفونى لكى تنتج تعددًا مفردًا، وفعل صنع الفيلم يكمن فى اكتشاف صانع الفيلم لهذه "التيمة"(٣٤). فيجب على صانع الفيلم أن يدرك الشكل الحقيقى، ثم يقوم باختزال هذه التيمة إلى "اثنتين أو ثلاث من التصوير الجزئى لها، والذى سوف يقوم من خلال التجاور والجمع بينهما بإثارة الصورة الأصلية العامة نفسها فى عقل وعواطف المتلقى"(٣٥).

إن تيمة الفيلم تتخلل كل صورة من صور الفيلم، وهى مصدر كل تجسيد لها بالصور، وهى التى تجمع وتوحد كل هذه التجسيدات. لذلك فإن هناك علاقة جدلية بين التيمة وتجسيدها فى صورة[٣٦]. والتيمة وتجسيدها فى صورة نوعان لنفس الحركة العضوية. إن المجموعة (ما هو مغلق) و"الكل" (ما هو مفتوح) يغذى كل منهما الآخر، فالمجموعة أو على سبيل المثال تتابع من اللقطات (الخلايا) لها علاقة مع المجموعات الأخرى، لتشكل وتغير معنى "الكل"، بينما يقوم "الكل" المتنامى عندما يتم إدراكه بهذه الطريقة بفتح علاقات المجموعات لفهمنا الأوسع والأشمل[٣٧]. لذلك فإن كل أجزاء الفيلم ذات علاقة متبادلة ببعضها البعض، وتعتمد على بعضها البعض، ليقوم المتفرج بعملية دمجها ليشكل صورة الفيلم. إن المونتاج العضوى يخدم هذه التيمة، لكى يخلق فى ذهن المتفرج صورة تنبثق من تجسيد قصة الفيلم فى صور.

وبالنسبة لإيزنشتين فإن التيمات الرئيسية للحياة قابلة للاختزال فى شكل "صراع"، إنها متناقضات تتصادم لكى تنتج مزيجًا أعلى، وكلما مضى الفيلم فى تقدمه فإن أجزاء المتناقضات تتزايد فى حجمها، حتى تصبح العمل ذاته (الصورة، الكل)[٣٨]. ومرة أخرى فإنه إذا كانت لديك لقطتان، فإن اللقطة الثانية تكتسب تأثيرها عبر اللقطة الأولى، لذلك فإن هناك قفزة نوعية، قفزة جدلية ديالكتيكية. لقد أراد إيزنشتين أن يكتشف صانعو الأفلام هذا الشكل الجدلى للأحداث فى الطبيعة، لكى يمكنهم بعد ذلك ترجمتها إلى شكل سينمائى. وهذا المبدأ أو القانون الداخلى وراء النمو العضوى والتوليدى داخل السينما هو "القطاع الذهبى"، أو نسبة الأجزاء إلى الكل، وهى بالتقريب ٢:٣، لتجعل أجزاء العمل غير متساوية لكنها متوافقة وهارمونية. إن المأساة ذات الخمسة أجزاء فى فيلم إيزنشتين "البارجة بوتمكين" قد تم بناؤها وفقًا لهذا "القطاع الذهبى" العضوى، فنهاية الجزء الثالث وبداية الجزء الرابع (٦٢٪ من الفيلم، عند النقطة التى تمثل ٢:٣، أو ٨:١٣ بشكل أكثر دقة) يمثلان النقطة الدرامية الحاسمة فى الفيلم، "القفزة" الرئيسية فيه. إنها عندما يرتفع العلم الأحمر فوق صارية البارجة، وعندما تلتحم تيمة الأُخوَّة الثورية. وهذه القفزة هى مدخل العنصر الحاسم فى صورة الفيلم أو تيمته، "الانفجار الثورى"[٣٩]. إن إيزنشتين يقارن هذه اللحظات من الذروة

بتحول الثلج إلى ماء، ويتحول الماء إلى تيار، إنها حركة "نشوة" من حالة إلى أخرى. ومن سمة مميزة إلى سمة مميزة أخرى.

إن بناء الفيلم مترابط فى اتجاه هذه التيمة، التى تتطور من خلال صيغة "النمو"، فالأجزاء الثلاثة الأولى من الفيلم تنمو فى شكل متوالية حسابية، من ١ إلى٢ إلى٤، لماذا يقفز الجزء الرابع إلى ٨، والخامس إلى ١٦، وتفاعل المتفرج ومعرفته بالتيمة يأخذ شكل الوثبات لينمو عضويًا بنوع لوغاريتمى من الدوران اللولبى تجاه الصورة الإيزنشتينية، والمتتالية من ١إلى ١٦ يمكن رؤيتها كلولب، لتتضاعف وتزداد فى السرعة والتغطية. وهكذا يكون المونتاج العضوى حدثًا عظيمًا من "التكوين"، والنمو والتطور، وقد تمت ولادته عن طريق الصراع، وتنمو الدراما بهذه الوثبات والقفزات بين الأجزاء والفصول:

"ليس كمجرد قفزة مفاجئة إلى مزاج مختلف، إيقاع مختلف، حدث مختلف، لكنها فى كل مرة انتقال إلى "نقيض واضح"، أو بالأحرى ليس النقيض ولكن المقابل، لأنها فى كل مرة تعطى صورة نفس التيمة من وجهة نظر مقابلة، وفى نفس الوقت تنمو منها"[٤٠].

تلك هى الثغرات التفسيرية، من خاصية إلى أخرى، لتخلق كلاً ممتداً من خلال "التحولات الحسية للفكر". إنها قفزات طبيعية، لأن "الطبيعة جدلية" (إنها ليست "لامبالية")، لذلك فإن المونتاج العضوى يُنتج على نحو عاطفى صفات معبرة، أفكاراً مشبعة بالعاطفة"[٤١]. وتصادم الخلايا السينمائية (اللحظات، والأجزاء، والمشاهد) يولد "العاطفة الجياشة" من خلال هذه الانفجارات الثورية. والعاطفة فى تيمة "البارجة بوتمكين" تتجسد فى عاطفة الشكل السينمائى: التصوير السينمائى ذو الحركة المندفعة للناس وهم يتدافعون نازلين درجات السلم، وهو ما يساعد على أن يرى تيمة العاطفة فى فكر الأسلوب السينمائى، ليسمح للمتفرج أن "يشعر" بهذه العاطفة. إن الفيلم المبنى بالعاطفة يدفع المتفرج لكى "يعايش لحظات الذروة والصيرورة لمعايير العمليات الجدلية الديالكتيكية"[٤٢].

علاوة على ذلك، ومن أجل أن يستقبل المتفرج صورة تيمة الفيلم فإنه يجب أن يترك حالته المعتادة للفهم والإدراك، ليصل إلى حالة أخرى من النشوة(٤٣). إن الفيلم يصنع هذه النشوة من خلال العاطفة، من خلال شعور مكثف، إحساس بالاستغراق الكامل فى الفيلم، حالة من التقمص الوجدانى، إننا نساهم فى التفكير السينمائى. والعاطفة، خاصة فى المشاهد الملونة من فيلم "إيفان الرهيب":

"هى التى تدفع المتفرج إلى أن يقفز من مقعده، إنها تدفعه للطيران من مكانه، وتدفعه إلى أن يصفق ويصيح. إنها تدفع عينيه للبريق بالنشوة قبل أن تظهر فيها الدموع... إنها كل شىء يدفع المتفرج إلى أن يخرج عن طوره"(٤٤).

والوحدة العضوية الجدلية القوية للفيلم تخلق صلة مباشرة بعقل المتفرج(٤٥). ويصل المتفرج إلى هذه الحالة من خلال تحورات شكل تجسيد الصور، والتنظيم العضوى لهذه التجسيدات. إن المتفرج بالنسبة لإيزنشتين يتم ضبطه على تردد هذا النوع من الفكر السينمائى لأن قانون بناء الفيلم "هو أيضًا القانون الذى يحكم هؤلاء الذين يدركون العمل، لأنهم أيضًا جزء من الطبيعة العضوية"، إن المتفرج يشعر بأنه مرتبط عضويًا، وممتزج ومتحد مع عمل من هذا النوع، بالضبط كما يشعر أنه متحد وممتزج بالحركة والطبيعة العضويتين اللتين تحيطان به"(٤٦).

وهكذا فإن تيمة صانع الفيلم تمد طريقًا للمتفرج لكى يتابع/ يفسر، حتى أنه قد يستمد "صورة" لتيمة الفيلم، إن المتفرج يقوم بتركيب تجسيدات الصور فى صورة لهذه التيمة. وفى الحقيقة أن كل تجسيد للصور، لو كانت لديه خاصية مجازية مفتوحة، له أيضًا صورة ممكنة، معنى محسوس لا يمكن اختزاله فى وصف تجسيدات الصور ذاتها. وعلى سبيل المثال، فإن هناك تصميمًا تشكيليًا للكادر (ماذا يحتوى وكيف يبدو، مثل حاجز على الطريق)، كما أن هناك صورته (مجاز لمحتواه، على سبيل المثال فكرة الثورة). لذلك فإن المشهد تصبح له صورة، تعبير عام عن الفكرة المحورية فى المشهد، حقيقة مضمونه. والمونتاج العضوى يصنع "تجسيدات منفصلة للصور... ملتحمة فى صورة واحدة" عن طريق المتفرج، صورة وجدانية، شعور، "من كتلة من التفاصيل

والتجسيدات المميزة للصور سوف نلاحظ البناء المدرك لصورة"[٤٧]. لكن المتفرج لا يقوم بمجرد "إعادة إنتاج التيمة" – فإيزنشتين هنا يتيح للمتفرج ذكاء وتحكمًا أكبر فى التجربة ذات المعنى للفيلم[٤٨]. إن عقل المتفرج يضفى طاقة على عناصر التجاذب التى أمامه، وفى النهاية فإنه سوف يكسب ويستقبل الصورة المميزة للتيمة. ولكل متفرج تجربته المتفردة لهذه التيمة، وبالتالى طريقته الفعالة والمتفردة فى خلق صورة التيمة. إن الصورة المرغوبة التى يخلقها المتفرج "ليست شيئًا جاهز الصنع، لكنها يجب أن تنبثق عن (أو تولد من) شىء آخر"،[٤٩] الصورة الفعلية.

إن هذه التجسيدات للصور والتصادمات والقفزات يتم تنظيمها فى أشكال لحنية (ميلودية) للمونتاج البوليفونى والرأسى، حيث تغزل معًا العناصر المسيطرة والمصاحبة، لكى تحقق كلاً متحدًا يدمج هذه العناصر. والتناقض والكونترابونطية يجب أن يظلا موجودين فى مسار الاندماج والوحدة – وعناصر التقابل (الصراعات) تحتوى على الوحدة والنضال الكامنين فى هدفهما. إن الصورة التى يصنعها المتفرج للفيلم تمثل هذا الدمج والوحدة للمونتاج العضوى، وحدة الطبيعة والوعى. والصورة التى يتلقاها المتفرج هى صورة متكاملة، "صورة ذهنية – عاطفية"[٥٠]. وفى الفيلم الجيد يعمل التفكير فى الأشكال معًا لكى يخلق "انطباعًا موحدًا" – وفى الفيلم المرح بحق (لكى نختار مثالاً لطيفًا) تكون التحولات مرحة، والألوان مرحة، والحركات مرحة، الخ. أو كما يصف إيزنشتين الأمر: "عندما يشعر البطل بالحزن، فإن الطبيعة، والإضاءة، وأحيانًا تكوين الكادر، وفى حالات أقل إيقاع المونتاج، لكن الأكثر أهمية هى الموسيقى التى تغلف المشهد، كل ذلك يجب أن يشعر بالحزن مع البطل فى وحدة واحدة كأنهم يغنون نفس اللحن معًا"[٥١].

إن الفكر السينمائى تصبح له "شخصية"، فالألوان والتأطير لها شخصية، وطريقة فى التفكير فى الأشياء والشخصيات التى تحيط بها وتندمج معها. إن طريقة تقديم الصورة والتكوين يتحدان فى الفكر – فالفيلم له علاقة عاطفية مع أشيائه. والفكر السينمائى يجب أن يكتسب أسلوبه القصدى من وجهة نظر "آخر" تجاه الموضوع،

ويجب أن يخبرنا بشيء ما حول الموضوع الذى لا يمكن اكتسابه من الموضوع ذاته. وعندما يتحدث عن شخصيتين: ضابط ألمانى وعاهرة، من قصة موباسان "الآنسة فيفى"، فإن إيزنشتين يوضح هذا الجدل (العكسى):

"إن بناء الصورة "للضابط النبيل" يتم استخدامه للعاهرة. وبناء صورة العاهرة بأقل قدر من دقة الصورة وعدم جاذبيتها هو المعالجة الأساسية للضابط الألمانى.

"إن بناء الصورة للمرأة الفرنسية يتم غزله بكل سمات النبل المرتبطة بالطريقة البرجوازية لتقديم صورة ضابط. ومن الأمور الكاشفة تمامًا أنه لاستخدام نفس الطريقة للضابط الألمانى فإنه يتم الإفصاح عن جوهره - طبيعته التى تشبه العاهرات"(٥٢).

إن الفيلم يفكر فى الضابط كعاهرة، ويرى الضابط فى شكل عاهرة (وربما تكون الصورة السينمائية حمراء ومحتشدة بالشهوة). وهكذا فإن الوحدة العضوية للفيلم تتحقق "عندما يتطابق قانون بناء العمل مع قوانين بناء الظاهرات العضوية الطبيعية"(٥٣). والمتفرج - كجزء من الطبيعة هو ذاته - سوف يرتبط عاطفيًا مع الفيلم لكى يشعر بتيمته.

إن تعميم تجسيد الصور إلى الصورة التى يخلقها المتفرج تتطلب نوعًا من الفكر "الحسى"، وبالتوازى فإن تجسيد صور الفيلم تحقق أصداءها من خلال كونها حسية (عاطفية، عضوية) فى طريقتها فى التفكير السينمائى. وفى محاولة إيزنشتين للتغلب على المثالية المدركة للمونولوج الداخلى، فإنه حاول أن يطور نموذجًا للتصور الذهنى مستقى من الفن الوحشى الحدسى البدائى، حيث الخط والشكل الخالصين يمكن أن يصلا إلى نوع حسى من الفكر. وقد اعتمد على أعمال عالم الأنثروبولوجيا لوسيان ليفى برول لكى يُكوِّن مفهوم السينما "كفكر حسى". إن المشاعر والأفكار والمفاهيم والأفعال هى على نفس المستوى من التفكير بالصورة، والتفكير السينمائى (بناء

الصور) يمكن بالتالى أن ينظر إليه باعتباره منطقياً (السرد والحوار) وما قبل المنطقى (الألوان والحركات).

إن مخيلتنا الإبداعية فى العالم الحقيقى تساعدنا على توحيد الصور والمنظورات المختلفة التى تمنحنا إياها حواسنا. وقد دافع إيزنشتين عن فكرة أن القلب فى السينما هو انعكاس لتلك العملية الأولية للفكر فى علاقتها بتذكر أدق تفاصيل الصور. والكونترابونطية السمعية - البصرية للمونتاج هى صورة فى المرآة لصيرورة الوعى، إن عقلنا يحلل العالم، ويكسره إلى أجزاء صغيرة، قبل أن يخلق الصورة الكلية من هذه الأجزاء. والإنسان يخلق السينما من خلال هذه العملية، حيث تصبح السينما تجسيداً لها. وبهذا المعنى فإن المتفرج يخلق المفاهيم بتعميم طريقة تجسيد الصور- والتفكير السينمائى هو انعكاس لعملية تذكر الفكر لتفاصيل الصورة، أو هو (فى الحالة الأنقى ربما) يكون النسخة ما فوق الذاتية لعملية خلق الصور. إن الفكر السينمائى العضوى يعطى عقلانية بدائية (مباشرة وخالقة للصور) من خلال أفكار الفعل للشكل السينمائى[٥٤]. إن هذا الفكر السينمائى. يقوم بالجمع بين الفكرة والشكل أو يصهرهما معًا، وبالنسبة لإيزنشتين فإن للفيلم شكلين، داخلى (الفكرة) وخارجى (اللون والأشكال). وفى فيلم "الخط العام"، فإن الصور المجازية لنافورات اللبن فى آلة فصل القشدة، والتى تتبعها لقطات لألعاب نارية وتيارات الماء، تعبر عن فرحة الفلاحين بأن الميكنة الخاصة بهم تعمل - وهو نموذج على التصوير التشكيلى أكثر منه تصويراً دراميًا عند إيزنشتين[٥٥]. وهكذا فإن الفيلم العضوى المعبِّر سوف يجعل المتفرج يفهم المعنى المجازى العميق داخل الشكل الخارجى[٥٦]. وإيزنشتين يتساءل عن استخدامه الخاص "للمجاز"، ويقترح استخدام المجاز "النقى الجديد" فقط: المجاز الذى يتولد فى اللحظة ذاتها. وكما يلاحظ جيفرى نويل سميث، فإن الصورة والمجاز والمونتاج عند إيزنشتين هى إلى حد بعيد نفس الشيء: فالمونتاج يولِّد المجاز الذى يولِّد صورة الفكر فى عقل المتفرج، وهكذا فإن هدف المونتاج هو "الترابط أو التداعى، من خلال الصورة، ترابط الموضوع والفكرة"[٥٧]. إن المونتاج صورة من صور الفكر، بمعنى أنه انعكاس مباشر للفكر البشرى، ونشوة المتفرج تنتج عن العلاقة الطبيعية بين الفكر البشرى والتفكير الكفء للمونتاج.

إن مونتاج إيزنشتين الكلاسيكى، بالإضافة إلى تحولات الفكر المقروءة فيه، يمثل حركة كلاسيكية من الصورة إلى الفكر[٥٨]. والمونتاج الكلاسيكى يدفع بقوة مفهوماً أو فكرة إلى عقل المتفرج. وفى مرحلة إيزنشتين المتأخرة، كان التفكير السينمائى الحسى ينتج فكراً حسياً عند المتفرج، وهو الفكر الموجود فقط فى الأساطير البدائية والفكر ما قبل المنطقى (الحدث الداخلى). والمونتاج العضوى، وعلاقاته البلاغية مع المجاز (الكناية والتشبيه والاستعارة) ينتجان معاً صورة مجازية، تتسبب فى صدمة أخرى داخل عقل المتفرج. وهذه الصدمة المزدوجة تعيد المتفرج إلى صورة الفيلم. وهكذا فإن المونتاج العضوى يخلق أيضاً حركة ثانية، من الفكر إلى الصورة، ويكون على المتفرج أن يفكر، وهذا التفكير هو صورة تيمة الفيلم.

جيل دولوز

أعطى جيل دولوز تنويعاً وامتداداً لنظريات إيزنشتين، وهو يرى رابطة ثالثة بين الصورة والفكر: هوية كل منهما فى الآخر. إن دولوز استخدم نظريات إيزنشتين لكى يطور مفهومه عن "الصورة المفكِّرة"[٥٩]، وكتابه من جزأين المعنون "سينما" والذى أكمله عام ١٩٨٥، يقف فى ذروة تاريخنا عن العقول السينمائية، إنه تاريخ تطورى طبيعى للصور، وعلم تصنيف علامات السينما، سيميوطيقا خالصة. إن الصورة بالنسبة لدولوز تكاد أن تكون مقروءة، بمعنى كونها قائمة من المعلومات، وهو يستمر ليقدم تعريفاً لأنماط الصور طبقاً لمضمونها (أكثر من "معناها" كما هو الحال فى السيميوطيقا). والصورة فى السينما مختلفة عما تمثله، والسينما تقع ما وراء حدود تجسيد الأشياء فى صور، إن الصورة هى "الشىء الحقيقى" بالنسبة للمتفرج.

فى الجزء الأول من كتاب "السينما"، يعيد دولوز تقسيم صناعة السينما الروائية الكلاسيكية، باعتبارها سينما صور الحركة، وقصصاً ذات بناء طبيعى التى لا نشعر فيها عادة بموقف الكاميرا (على سبيل المثال، فإن الفيلم يقوم ببساطة بتتبع حركات

الشخصيات واتخاذ ردود أفعال لها)، وحيث توجد تحولات التوليف لكى تعطى صورة (واقعية) غير مباشرة للزمن، الزمن فى شكله الإمبريقى[٦٠]. ولكن فى نهاية هذا الجزء الأول يلاحظ دولوز أزمة فى الشكل السائد للصورة-الحركة (الصورة-الحدث، حيث تتغير المواقف بواسطة الأحداث لتصبح مواقف جديدة، فى سرد متدفق منطقيًا). إنه يجد هذه الأزمة، أو التغير، قد حدثت فى إيطاليا فى نهاية الأربعينات، وفى فرنسا فى نهاية الخمسينات، ثم فى ألمانيا الغربية حوالى أواخر الستينات. إن التغير يتعلق ببناء الزمن فى السينما، مع تزايد المشاهد المتمزقة زمنيًا، وفيما يبدو أنها حركة عشوائية فى الأماكن والصور. وعندما تكشف الصورة-الحركة عن تجسيد غير مباشر للزمن، يتدفق من المونتاج ذى التعاقب الزمنى من الأقدم إلى الأحدث، فإن الصورة-الزمن تدمر الانتقال الناعم لذلك فإنها تعطى صورة "مباشرة" للزمن، الذى يمزق المخطط الحسى الحركى. إن الصورة-الزمن هى أزمة "تجسيد الصور"، أو انفتاحها، أو تفكيكها. وبمعنى ما فإن الصورة-الحركة والصورة-الزمن يمثلان نوعين من أبنية التفكير (لكى نبسط الأمر: البناء الخطى والبناء غير الخطى).

والعلاقة بين السينما والفكر يتم تنظيرها على نحو مختلف بالنسبة للصورة-الحركة والصورة-الزمن. ويضع دولوز الخطوط العامة لثلاث علاقات بين السينما والفكر موجودة فى الصورة-الحركة: السينما والكل الأعلى (كيف نفكر فى جمع وتزايد المعنى فى الفيلم ككل)، والسينما والفكر، من خلال الصور التى تتكشف (هذا هو التفكير الذى نقوم به صورة بعد أخرى)، والسينما والعلاقة بين العالم/ الطبيعة والإنسان/ الفكر (استغراق فكر المتفرج فى الصورة). ومن ناحية أخرى فإن السينما المعاصرة-الزمن تطور ثلاث علاقات "جديدة" مع الفكر:

"محو الكل وإزالته أو تحويل الصور إلى كل، من أجل شىء "خارجى" يوضع بين الصور، ومحو المونولوج الداخلى ككل بالنسبة للفيلم من أجل خطاب ورؤية حرين وغير مباشرين، ومحو وحدة الإنسان والعالم من أجل وقفة تتركنا مع إيمان بالعالم فقط"[٦١].

وبكلمات أخرى فإن انقطاع التدفق، وخلق فجوات وتصدعات فى الحركة، وفصل الذاتية عن الموضوعية، سوف تقوض أبنية المعنى الطبيعية، وتخلق قفزة فى الاعتقاد المتسامى. إن "الصورة الذهنية" عند دولوز تتخذ ثلاث حركات أو أشكالاً فى سينما الصورة - الزمن: الصورة إلى المفهوم، والمفهوم إلى الصورة، والصورة كمفهوم.

وحركة دولوز الأولى، للصورة إلى الفكر إلى المفهوم، مدينة بعمق إلى إيزنشتين (كما هو الحال فى السينما-الفكر ككل بالنسبة إليه)، وهى تطور مفاهيمها عن "الصدمة" أو "الذبذبة" إلى الفكرة. وكما رأينا فإن مونتاج إيزنشتين يُحدث صدمة فى المخ، ليوقظ الفكر. كما رأى آرتو هذا الجانب المتفرد فى السينما (الذبذبات العصبية الفسيولوجية) والذى يسبب صدمة للوعى، وبالتالى ميلاداً للفكر، وهو يستمد هذا الشكل من الطريقة التى تقوم بها السينما بالتحول فى الأشكال: "إن السينما تتضمن انقلاباً كاملاً فى القيم، انقطاعاً كاملاً بين البصرى، والإدراكى، والمنطقى"[٦٢]. إن السينما تُحدث دائماً تأثيراً على المتفرج، ولكن باستخدام مصطلحات دولوز فإن الصورة علاقة مباشرة بالفكر (الحقيقى)، وتنتج "تفكيراً" عند المتفرج.

إن "الصورة-العلاقة" عند دولوز هى جزء من هذه الحركة الأولى، لتخلق صورة ذهنية "والتى تتلقى أشياء الفكر، أشياء لها وجودها خارج الفكر، مثل أشياء الإدراك التى لها وجود خارج الإدراك. إنها الصورة التى تتلقى أشياءها، وعلاقاتها، وأفعالها الرمزية، ومشاعرها الذكية"[٦٣]. والأفعال الرمزية" و"المشاعر الذكية" مشابهة لتلك التى نجدها فى "تفكير" القصة فى الدراما الذكية (الشخصيات التى تناقش الأفكار، القصص ذات المعانى الرمزية). و"العلاقات" تقترب من العقل الجديد لهذه المرحلة: هكذا ببساطة. ويسوق دولوز الحجة بأن أنواعاً معينة من السينما تحتوى على الصور التى تصنع "علاقة لأشيائها" - أى أنها الصور - أيًا كان شكلها - التى تعمل كنوع من التزامن أو الاقتران أو الالتقاء[٦٤]. ويشير دولوز إلى الوقت الذى يبدأ فيه الفيلم فى الملل من الحركة فقط مع الشخصيات، وينطلق فى حركته الخاصة، وبذلك فإنه يضع فى المرتبة الثانية "وصف المكان بالنسبة لوظائف الفكر"[٦٥]. وهذه الحركات وإعادة

التأطير تأخذ شكل "وظائف" التفكير. إنها بالضبط التشوش فيما هو ذاتى وما هو موضوعى، وما بين الحقيقى والمتخيل:

" والذى يمنح الكاميرا عدداً كبيراً من الوظائف، ويستلزم مفهوماً جديداً للكادر والتأطير... ووعياً للكاميرا سوف لن يمكن تعريفه بالحركات التى تستطيع أن تقوم بها، وإنما من خلال العلاقات الذهنية التى سوف تستطيع أن تدخل إليها وتصنعها. وبذلك فإنها سوف تصبح متسائلة، مستجيبة، معترضة، محرضة، منظِّرة، منوِّمة، مجربة، طبقًا لقائمة مفتوحة من الارتباطات المنطقية ("أو"، "لذلك"، "لو"، "بالفعل"، "بسبب"، "برغم"...)"(٦٦).

إن السينما قادرة على أن تقدم تلك الـ "و" الخاصة بالفلسفات التى تقيم علاقات بين المفاهيم، وهذا الالتقاء الذى نحاول جاهدين تجسيده، ونحدد مكانه، من خلال لغة الفلسفة المجازية، سوف يصبح هو تدفق الصور فى السينما(٦٧).

وبالنسبة لدولوز (فى حوار فى عام ١٩٨٣ فى أعقاب نشر الجزء الأول من كتابه "السينما" باللغة الفرنسية) فإن هذه الكاميرا المنوِّمة والتفسيرية هى "نوع من العين الثالثة، عين الذهن" كما هو الحال مع هيتشكوك الذى "يضع الحدث فى شبكة كاملة من العلاقات... الأفعال الرمزية التى لها وجود ذهنى خالص "حيث" التأطير وحركة الكاميرا يكشفان عن علاقة ذهنية"(٦٨). إن هيتشكوك هو الذى أدخل (ما يطلق عليه دولوز مصطلح) الصورة الذهنية إلى السينما، وهى اكتمال أو إشباع للأنماط السابقة للصور فى تاريخ دولوز للصور، ولكن ما هو مهم هو أن دولوز يفرق بين الصورة والكاميرا - فالصورة السينمائية (قادرة على الإمساك بآليات الفكر، بينما تتولى الكاميرا وظائف مختلفة تقارن على نحو صارم بوظائف افتراضية"(٦٩). إن هذا يتيح لدولوز تنظير "الوعى - الكاميرا" الذى يعتمد خاصة على الحركة، كمجرد جزء من "السينما- الفكر) الأكثر شمولاً. وعند هيتشكوك فإن "الصورة - العلاقة توجد أيضًا فى اللقطات القصيرة، التى يصور كل منها علاقة مختلفة مع الحدث، أو تفسيراً له، إن "العلاقة" تصبح هى موضوع الصورة ذاته. وفى هذه الصور فإن الأفعال تأتى فقط مع

مجموعة من العلاقات التي تغير معناها: على سبيل المثال، وكما سبق ذكره في "المقدمة" لهذا الجزء، فإنه ليس الحوار - وإنما الكاميرا التي ترينا السبب في كسر ساق جيفريس في فيلم "النافذة الخلفية". كما يستعين دولوز أيضًا بالتفسير المستمر في فيلم عام ١٩٥١ لهيتشكوك "رهبة المسرح"، حيث يقود الفيلم على نحو فعال معلوماتنا طوال الوقت، بالإضافة إلى عملية الاستنتاج في فيلم "الحبل" ذي اللقطة الواحدة.

لكن دولوز، مثل آرتو وإيزنشتين، رأى إمكانية أكثر في قدرة السينما على التفكير، كحركة ثانية من الفكر إلى (أو عودة إلى) الصورة. ويعيد دولوز ما سبق أن رآه آرتو من أن الصورة لها موضوعها "وظيفة الفكر، وهذه الوظيفة للفكر هي أيضًا الذات الحقيقية التي تعيدنا إلى الصور"(٧٠). وهكذا فإن هناك "اثنتين" من الصدمات، من الصورة إلى المفهوم (عبر فكرنا الواعي)، ومن المفهوم إلى الصورة: "التفكير بالصور الذي يعيدنا إلى الصور، ويعطينا صدمة مؤثرة مرة أخرى" كما يقول دولوز(٧١). إن مشهدًا مجازيًا أساسيًا سوف يجعل المتفرج يفكر، يجعله يتلقى فكرة واضحة ومميزة. وإن مشهدًا أقل منطقية على نحو ما سوف يجعل المتفرج يفكر ويتلقى فكرة (أقل تحديدًا ووضوحًا)، وصدمة هذه الفكرة الجديدة" سوف تجعل المتفرج يعود إلى الصور، ويستعيد معايشتها، ويرى "من خلالها" معتقدًا أو تفسيرًا يؤدي إلى الفكرة. وبكلمات أخرى فإن تأثير صدمة الحركة الزائفة أو القطعات المونتاجية غير المنطقية (أشكال الزمن-الصورة) يثير فكرة المتفرج "الجديدة"، وسوف تعيده إلى الصورة، وإلى التفسير أو المعتقد "داخل" الصورة ذاتها. ويأخذ دولوز الخطوة المهمة في محاولته بالفعل أن يثبت كيفية قيام الصورة بالتفكير، واهتمامي هنا ينصب على اكتشاف كيف عرض دولوز لهذه الفكرة "داخل" الصورة - هذا التفسير أو المعتقد داخل السينما.

لذلك فإنه بالنسبة لدولوز - وفيما وراء تحور الصورة - الحركة، فإن الصورة الذهنية تقوم أيضًا بالفعل بالتفكير، أكثر من كونها تعكسه أو تثيره، لكي تصبح سينما الرائي (الذي يرى) أكثر من سينما الوكيل أو الوسيط. إن تلك من أهم الحركات في

تاريخنا للعقول السينمائية والكينونات السينمائية. وهكذا فإن الصورة الذهنية، هذه الصورة الجديدة، هذا التحور الجديد للسينما "ليس مضطرًا للاكتفاء بغزل مجموعة من العلاقات، لكن عليه أن يشكل مادة جديدة. إن عليه أن يصبح فكرًا وتفكيرًا حقيقيين، حتى لو اضطر أن يصبح "صعبًا" لكى يفعل ذلك"[٧٢]. ولكى تجعل ما هو ذهنى "موضوعًا للصورة فإنه يجب على السينما أن تخلق وتجسد أشكال فكرها الخاص، لتحول السينما الروائية بواسطة النفاذ داخلها، لتصبح إعادة فحص لطبيعتها، وهذا هو السبب فى أن دولوز يرى الصورة الذهنية كمحصلة للذهن أو اكتمالها، حيث تكتمل كل صورها. إن الصورة الذهنية هنا هى "اللغة أو الفكر البدائيان، أو بالأحرى المونولوج الداخلى، المونولوج المخمور، الذى يعمل من خلال المجاز والاستعارة والكناية والتلاعب الصرفى وعناصر التجاذب..."[٧٣]. إنه مخمور لأنه مشوش فى معناه، فضفاض فى حركته، ليصبح المضمون السابق على الألفاظ. إن دولوز يعنى أن تقوم الصور الذهنية عنده بتجسيد "وجهين" للصورة، الأول هو الذى يتوجه إلى الشخصيات والأحداث، والآخر يتوجه إلى الفيلم ككل. إنه نوع من التفكير يغذى معلوماتنا عما يحدث، فى حالة سيطرة كاملة على الاهتمامات الكلية الشاملة للفيلم. وكما يكتب دولوز: "روح السينما تتطلب مزيدًا من الفكر، حتى لو كانت تبدأ بإلغاء نظام الأفعال والإدراكات والعواطف التى كانت السينما تتغذى عليها حتى تلك النقطة"[٧٤].

لكن الأهمية الحقيقية لمواقف دولوز الجديدة (الصور أو المشاهد) هى قوتها، قوة الصورة والصوت الخالصين، وقدرتهما على أن يحلا محل، ويطمسا ، ويعيدا خلق الشىء إلى ذاته" حتى يتيحا "وظيفة الرؤية أو البصر"[٧٥]. إن ذلك مهم لأنه يتعرف على قدرة الشكل السينمائى على إعادة التفسير الكاملة للأشياء التى تبدو ظاهريًا أنها تجسدها. ويستمر دولوز (ويقتبس عن كتاب "رجل السينما العادى" لجان لوى شيفير):

"إن هدف السينما ليس إعادة تشكيل حضور الأجساد، فى الإدراك أو الفعل، وإنما فى تحقيق التوليد البدائى الأساسى للأجساد، من خلال اللون الأبيض أو الأسود أو الرمادى (أو حتى من خلال الألوان)، من خلال "بداية المرئى حتى قبل أن يصبح شكلاً، حتى قبل أن يصبح فعلاً"[٧٦].

ويتبدى هنا الإحساس بقدرة السينما على أن تفكر بشكل جديد، وعلى أن تخلق طريقة جديدة فى رؤية الأجساد، لتحقق "حضوراً" سينمائيًا متفرداً.

وبالنسبة لدولوز فإن كلاً من الفيلم والمتفرج يمكن الإشارة إليه على أنه "مستقل بذاته" وذاتى الحركة، سواء على المستوى النفسى أو الروحى، وتلك تمثل طرقًا فى الفكر (يمكن مقارنتها بالتفكير التأملى أو الحسابى عند هايدجر).

إن "المستقل بذاته نفسيًا" إما أن يكون الفيلم أو المتفرج الذى يمثل فكراً (غير مفكِّر) ملتزماً بالقانون العادى. والصورة-الحركة هى كذلك تماماً، مستقلة بذاتها و"لم تعد تعتمد على ما هو خارجى، ليس لأنها ذاتية الحركة ولكن لأنها فقدت فكرها الخاص لتطيع انطباعاً داخليًا يتطور وحده فى رؤى، أو أفعال بدائية"(٧٧) ، مثل من يقومون بالتنويم مثل دكتور كاليجارى أو دكتور مابيوزه. ويشير "المستقل بذاته روحياً" عند دولوز إلى طريقة فى الفكر غريبة عن وخارجة على التفكير العادى. لقد لاحظ آرتو أن السينما تشبه الكتابة الآلية، فهى واعية وغير واعية فى آن، إنها مستقلة بذاتها روحيًا. والزمن-الصورة تشبه المستقل بذاته روحيًا عند دولوز، "التمرين الأعلى للفكر، الطريقة التى يفكر بها الفكر، وذاته تفكر فى ذاته، فى محاولة مذهلة للاستقلال الذاتى"(٧٨). إن هذه الاستقلالية الذاتية تصبح فنًا روحيًا، يبشر بسينما ذات خصوصية ذاتية حقيقية (وفى النهاية فإنها تخلق فكراً خاصًا بالسينما). وبالنسبة لدولوز فإن هذه السينما لا تشبه أى لغة، لكنها تتألف من "صور ما قبل اللغة"، ومن "إشارات ما قبل نظام الإشارات":

"إنها تشكل كلاً من "آليات نفسية"، مستقلاً بذاته روحيًا، نظامًا لغويًا يمكن التعبير عنه ولكن له منطقه الخاص. إن النظام اللغوى يتجسد فى التعبير اللغوى، بوحدات من نظام الإشارة وعمليات خاصة بها، ولكن ما يتم التعبير عنه، الصور والإشارات، يكون من طبيعة مختلفة"(٧٩).

إن هذا التناقض مع اللغة نقطة بداية ضرورية، لأن الصور سوف تكون كما كانت دائمًا، بطريقة أو بأخرى، مرتبطة باللغة. وما يقوله دولوز هو أن "للصور منطقها

الخاص أو طرق تواصلها غير اللغوية". إن الكينونة السينمائية للصورة-الزمن هى فى ذاتها مستقلة بذاتها روحيًا، آليات نفسية ذات منطق خاص بها، وتمثل تفكيراً سينمائيًا حرًا وغير مباشر (ومتجاوزًا للذاتية). وهذا فإن الصورة "تعبر عن نفسها" أو "تنطق بذاتها"، تعبيرًا آليًا خالصًا أو آليًا نفسيًا (إنها تنبع من ذاتها، من اللامكان). ومن المهم أنها آلة مفكرة مستقلة بذاتها: وكما يشير دولوز فإن السينما عند جان لوى شيفير هى "عملاق فى مؤخرة رؤوسنا، دمية أو آلة ديكارتية، رجل آلى يجعل العالم فى حالة إرجاء أو تشويق وترقب"(٨٠).

إن دولوز يرى الكينونة السينمائية على أنها "مخ" ذلك المستقل بذاته روحيًا: إن العالم السينمائى هو عالم العقل. الحب، الموت، الذاكرة، المستقبل، الواقع: وعند دولوز فإن سينما المخ (قصص كوبريك ورينيه) وسينما الجسد (الأجساد المتفاعلة عند جودار وكاسافيتيس) تصبحان تفكير الفيلم. (إن أنطونيونى يمر عبرهما - سأم العالم، وإمكانات الخلق والإبداع). وفى أفلام كوبريك فإن المخ موجود فى الميزانسين كما يرى دولوز، وضخامة وأماكن أفلام كوبريك تجعلنا نرى العالم ذاته كمخ. ولكن برغم أن دولوز يقر باهتمامه بكيفية عمل السينما كمخ، فإنه ليس قريبًا من صورة فكر "شخص ما"، ولا الفكر الخالص لمفكر خالص، إنه يستخدم مصطلح "المخ" بطريقة مجازية (إن التحولات المونتاجية تشبه الأطراف العصبية السينمائية، التى تربط أو تفصل بين الدوائر العصبية المختلفة). وعندما يستخدم دولوز لقطات الاستمرارية ذات الـ١٨٠ درجة عند أوزو، أو الاتجاهات المتعددة فى فيلم "المحطة المركزية"(٨١) فإنه يوضح أن الصور تحتاج إلى مفهوم أكثر مرونة من المفهوم المتاح. إن الصورة تصبح لوحة معلومات، شبكة من الرسائل، ولا تعود السينما تحتوى على صور مثل تلك التى تشكلها العين، ولكن "المخ المحتشد لا يزال يمتص ويستوعب المعلومات، إنه المخ-المعلومات، المخ المدينة الذى يحل محل العين-الطبيعة"(٨٢).

العقول السينمائية المتوازية:

الخطة الأخيرة فى تاريخنا عن العقول السينمائية والكينونات السينمائية هى السينما المفكرة الموازية. وهنا فإن دولوز على وجه الخصوص هو الذى وجد أن السينما تبدأ فى أن تكون قادرة على أن تفكر "أكثر" منا، كما وجد فكرًا سينمائيًا يستطيع أن يفعل الكثير أكثر مما نستطيع. وعند هذه النقطة فإن السينما تصبح بحق شيئًا مختلفًا تمامًا عن تفكيرنا بشكل أو بآخر، لتصبح فكرًا للحواس، وذكاء وجدانيًا: واكتشافًا للفكر "خارج ذاته.

ولكن كما رأينا بالفعل فإن دولوز لم يكن يستطيع أن يصل إلى ذلك بدون آرتو، فقد رأى آرتو فى السيناريو الذى كتبه "المحارة والراهب" السينما التى "تطور تتابعًا من حالات العقل يتم استنتاج حالة منها من الأخرى، كما يتم استنتاج الفكر من الفكر، دون أن يُنتج هذا الفكر تتابعًا منطقيًا من الحقائق"،[٨٣] أى السينما التى تحقق الفكر بدون العقلانية. لقد قصد آرتو فى هذا الفيلم أن يفصل عنصرًا من العناصر السينمائية: "هذا العنصر، الذى يختلف عن كل نوع من التجسيد المرتبط بالصور، له سمات الذبذبة، المصدر العميق غير الواعى للفكر"[٨٤]. وفى مقال فى عام ١٩٣٣ حاول آرتو أن يفسر السبب فى أن السينما "تبدو" على ما هى عليه، واكتشف أن عدسة الكاميرا "التى تخترق مركز الأشياء تخلق عالمها"[٨٥]. وبرغم أنه فهم ذلك على أنه يتطابق مع طرق العقل، فإنه يمضى عبر هذا الخط من البحث، ويسأل إذا ما كانت السينما تستطيع

"أن تحمل التجربة إلى مدى أبعد، وتمنحنا ليس فقط إيقاعات معينة من الحياة الاعتيادية كتلك التى تتعرف عليها العين أو الأذن، ولكن تلك اللقاءات الأكثر قتامة وبطيئة الحركة مع كل ما يختفى تحت سطح الأشياء، والصور المنسحقة أو المضغوطة أو المكثفة تندفع إلى الأعماق السحيقة للعقل"[٨٦].

إنها الصور التى "لا نستطيع التفكير فيها، صور تتجاوز تجربتنا"، ويطلق آرتو على السينما "تتابعًا من الأشباح الآلية، التى "تهرب" من قوانين وأبنية الفكر"[٨٧]،

وبالنسبة إليه فإن الصور السينمائية تحركت إلى فيما وراء الفكر البشرى، و"حررت" قوى العقل.

لقد قام دولوز بدراسة "الصدمة إلى الفكر" فى الحركة الأولى من "الصورة إلى المفهوم"، ثم إلى الحركة الثانية فى "المفهوم إلى الصورة" واللغة الاصطلاحية السينمائية الخاصة بها، ليقترح بعد ذلك أن "هوية الصورة والمفهوم" هى الحركة الثالثة. "المفهوم فى ذاته يوجد فى الصورة، والصورة فى ذاتها موجودة فى المفهوم... ولم تعد عضوية أو عاطفية، وإنما درامية، براجماتية، عملية، أو الفعل-الفكر"[٨٨]. إن العنف على سبيل المثال يمكن توصيله عن طريق الذبذبات الصادرة عن الصورة، أكثر من تجسيده، بينما مفهوم مثل "العظمة" يجب أن ينشأ عن التكوين وليس عن طريق أى محاولة للتجسيد. إن السينما هنا تبحث عن أن تكون فكرها ذاته، وبالنسبة لدولوز فإن جوهر السينما يتخذ شكل "وظائف الفكر". ولقد تكرر فى مفهومه النهائى عالم "غير المفكَّر فيه". الطريقة التى تفكر السينما بها فيما لا نستطيع أن نفكر فيه، أو أننا لسنا قادرين بعد على التفكير فيه. إنه من الكافى الآن أن نرسم الخطوط العامة لهذه الفكرة: فمن الناحية الشكلية هى الفجوات والتنافرات فى شكل الصور، وهى فى استقبالها وتلقيها دليل على تمكين فكرنا فى مواجهة هذا التفكير الجديد. إن "الصور الإشكالية" و"القطعات غير المنطقية" عند دولوز تصنع هرمًا من غير المفكَّر فيه. ومن الضرورى لهذه الحركة إلى غير المفكَّر فيه هو التعرف على الحركة الذاتية للسينما: فالسينما هنا تتحكم فى صورها، وتفكر بطريقة جديدة. وهذا التفكير فيه تخليد للذات، وليس تفكيرًا يمكن ترجمته[٨٩]. إن السينما هنا تتحرك نحو "اختيار" إبداعى حقيقى، وبالنسبة لدولوز فإن صانعى الأفلام مثل بازولينى ودريير وبريسون، يوضحون - فيما وراء الصورة التفسيرية - أن السينما "قادرة على أن تكشف لنا هذه الحتمية الأعلى للفكر، الاختيار، هذه النقطة الأعمق من أى رابطة مع العالم"[٩٠].

ويواصل دولوز فيمتد بتفكير الصورة إلى آليات هذا التفكير، ليقدم قراءة صعبة إلى حد ما. إنه يجد أن عمق المجال - على سبيل المثال عند رينوار وويلز - ليس مجرد

مجاز بصرى، لكن له متطلباته الخاصة، التى تكاد أن تكون "نظرية"، فسلسلة الصور تعمل كأنها نظرية، لتجعل الفكر متأصلاً فى كل صورة. إن التفكير السينمائى هنا لم يعد يقيم علاقات (على سبيل المثال المجازات والارتباطات عن طريق الصور)، لكنه أصيل ومتأصل فى الفيلم، ويكاد أن يكون مستقلاً بذاته. والمتفرج يشعر "بقصد" الفيلم، وإذا ما كان يقدم مشكلة أو يعرض نظرية. ومرة أخرى فإن الفكر يتم تقديمه "كمعتقد"، "خارج" المعرفة(٩١). ويوحد دولوز بين تفكير السينما و"الاعتقاد" أو الإيمان الذى لا يمكن الهروب منه، تفكير فى اتجاه العالم. وهو يجد ذلك فى السينما الروائية الحرة غير المباشرة عند جودار، التى تزيل وحدة الإنسان والعالم وتتركنا فقط مع الإيمان بهذا العالم. ودولوز يقدم فكرة أن السينما "يجب أن تصور ليس العالم ولكن الإيمان بهذا العالم"،(٩٢) وهو يدافع عن التفكير السينمائى "فى اتجاه" العالم، وتفسيره وتغييره (بخلق عالم سينمائى). إن السينما تتجاوز تفاعلنا الذى مات مع العالم، عندما تشعر به، وتقيم علاقة معه بشكل حدسى. ويقارن دولوز بين ذلك فى الفلسفة باستبعاد نموذج المعرفة ليحل محله الإيمان. ولكن المهم عند دولوز أنه يجب أن يكون الإيمان فى "هذا" العالم، وليس عالمًا آخر متحولاً.

وفى تداخل مع الصورة الذهنية توجد الصورة-الزمن، التى تجلب قطعات وصدوعًا (مونتاجية) غير عقلانية، مترابطة على نحو معقد لأن السينما تحتاج إلى أن تكون مفكِّرة قبل أن تحاول أن تعطى تجسيداً مباشراً للزمن. إن هذه الصورة-الزمن هى فى نفس الوقت إعادة فحص لطبيعة وحالة الصورة-الحركة، وأزمة الصورة-الحركة. إنها تبشر بالتجسيد الذاتى الزمنى للصورة، لتقود فى الأغلب إلى الحبكات المفتوحة ومشاهد الفلاش باك والفلاش فورورد المتعدد. إن العلامات الزمنية للصورة-الزمن تعطى، باستخدام كلمات دى إن رودويك، "مظهر الزمن كقوة غير خطية وغير متسلسلة التعاقب"(٩٣). إن السينما هنا تساعدنا على أن نفهم الزمن، والانفتاح، والكل. لقد وجد دولوز عند شيفير (فى نفس الوقت الذى مارس فيه أرتو وإيزنشتين التأثير الأكبر عليه) انتباهًا مماثلاً للزمن. وبرغم أن شيفير يشعر أن السينما تستطيع فقط أن تحقق تأثيرات الذاكرة، وتستطيع فقط أن تحاكى التفكير (عين بلا ذاكرة)،

فإنه فهم أن ذلك يؤدى إلى نوع جديد من التفكير - فالسينما تتيح لنا نوعًا من التجربة المباشرة للزمن، السينما هى العقل الذى له شعور مباشر بالزمن.

وحيث يكون للصورة-الحركة زمن إمبريقى (التمثيل غير المباشر للزمن)، فإن الصورة-الزمن متسامية، فهى تقدم الزمن فى صورته الخالصة. والمواقف البصرية والسمعية هى أسس الصورة-الزمن، وتلك تمتد إلى الصورة-التذكر والصورة-الحلم أكثر من الفعل. إن الصورة-الزمن "تعرض الزمن من خلال السأم والانتظار" (اقتباسًا عن أنطونيونى)، والزمن "يبدو لذاته"[٩٤]. والحركة الزائفة والاستمرارية الزائفة - القطعات المونتاجية غير المنطقية - تصنع على نحو مرئى "علاقات الزمن التى لا يمكن رؤيتها فى الشىء الذى يتم تقديمه"، وتخلق "تعايشًا بين الأزمنة المنفصلة... التى يمكن أن تظهر فقط فى خلق الصورة"[٩٥]. إنها أيضًا نقطة انكسار الصورة-الفعل (الموقف، الذى يتلوه الفعل، ليخلق موقفًا جديدًا)[٩٦]. وأفلامًا مثل فيلم تارانتينو "قصة شعبية رخيصة"، وفيلم رينيه "العام الماضى فى مارينباد"، تقدم أمثلة واضحة، لتحرك طبقات من الزمن على بعضها البعض. ولكن أفلامًا مثل فيلم أنجيلوبولوس "نظرة أوليس"، وفيلم شتراوب وأويه "مبكرًا جدًا، متأخرًا جدًا" والتى توجد فى الزمن، تترك الزمن ورائها من خلال حالاتها البصرية الخالصة. إنها هنا ليست مسألة قيام السينما بالتقطيع المونتاجى للصور عن الواقع (الكل الموجود فى الخارج) بقدر ما هى صور "مقتلعة من الخواء"،[٩٧]، ويتم التفريق بينها بواسطة الصدوع والشقوق من خلال تحولات صور الإمكانية المنتجة (التى تظهر كثيرًا عند جودار). إنها "ليست" سلسلة من تداعى الصور، ولكنها "طريقة" فى "التوسط" بين الصور"[٩٨]. ومونتاج التجسيد المباشر للزمن (التحولات غير المنطقية) ينتج عنه غير المفكَّر فيه، نوع من اللاعقلانية الملائمة للفكر.

والصورة-الزمن جزء من هذه الحركة إلى داخل "غير المفكَّر فيه". ودولوز يدرك أن آرتو هو الذى جعل السينما تفكر فى غير المفكَّر فيه - الثغرات، والصدوع، واللاشىء: "فمن ناحية فإنه لم يعد هناك كل يتم التفكير فيه من خلال المونتاج، ومن ناحية أخرى،

فإنه لم يعد هناك مونولوج داخلى يتم التعبير عنه من خلال الصورة"[٩٩]. وأعمال جودار الأخيرة بالفيديو دالة هنا. فالتفكير-المونتاج الأيقونوغرافى من فيلمه "تاريخ - أو تواريخ - السينما"، وفيلمه "المكان القديم" هما تمرينان فى الفكر، باستخدام نسخة مركزة من المونتاج الذهنى عند إيزنشتين فى مشاهد وتعاقبات متشربة بالحزن. كما أن هناك حدة متفاوتة بين التقاطعات: فالطبع المزدوج يعطى المتفرج زمنًا لكى يفكر، بينما التحولات الحادة والقطعات الحادة توقظنا بصدمات للفكر. لكن الصور تنبثق أيضًا عن مركز الصور الأخرى (التى تشبه حدقة العين)، ولعلها تفكر فى إحساس بفكرة تنمو من فكرة أخرى. إن القطعات غير المنطقية تخلق هنا رابطة أصيلة للصور:

"وذلك هو السبب فى أن الفكر، كطاقة لم تكن موجودة دائمًا، يولد بعيدًا من خارج أى عالم خارجى، كما أن الفكر كطاقة لم توجد بعد يواجه عالمًا داخليًا لم يفكَّر فيه، أعمق من أى عالم داخلى... لم تعد هناك أى حركة للدخول إلى الداخل أو الخروج إلى الخارج، تكامل للتفرقة والتمييز، ولكنها موجهة للخارج والداخل ومستقلة عن المكان، إنه فكر خارج ذاته لذلك فإنه غير مفكَّر فيه داخل الفكر"[١٠٠].

وبالنسبة لدولوز فإن فكرنا يولد من التجربة أكثر بكثير من كونه واقعًا ("خارج" المعرفة المباشرة). وفى السينما فإن هذا الفكر يكون فى مواجهة مع الفكر الوجدانى العميق للصور السينمائية الناطقة. إن "غير المفكَّر فيه" يتم التفكير فيه "خارج الفكر". والصور الذهنية الجديدة عند دولوز تحدد ذاتها من خلال هذه العلاقة بين الخارج والداخل، خارج لا يمكن استدعاؤه أو حسمه أو قياسه.

ويضيف دولوز إلى هذا المفهوم وجهات نظر شيفير من كتابه فى ١٩٨١ "رجل السينما العادى". ويلاحظ دولوز أنه بالنسبة لشيفير فإن:

"الصورة الفوتوغرافية، بمجرد أن تتخذ حركة مضطربة، فإنها تحقق "إرجاء للعالم" أو أنها تؤثر على المرئى بنوع من "الاضطراب"... الذى يقود إلى الذى لا يدع نفسه يفكَّر فيه من خلال الفكر، وأيضًا إلى الذى لا يدع نفسه يُرى من خلال الرؤية"[١٠١].

والصورة – الزمن، فى "اضطراب حركتها"، ليست ناتجة عن إدراكنا أو فكرنا، إنها تأكيد على الفكر الموازى. وهذا الإرجاء للعالم يعطى المرئى للفكر حين يحل محل رؤيتنا المعتادة (وفكرنا المعتاد) للعالم مع نظرة مختلفة. إن دولوز يفهم السينما عند شيفير على أنها "فكر لم توجد بعد سماته الأساسية... إنها هنا ليست مسألة أن يصبح الفكر مرئيًا، فالفكر يتأثر ويصاب على الفور بعدم التماسك الأصلى الأولى للفكر، هذه السمة البدائية"(١٠٢). و"الرجل العادى للسينما" هو عدم التماسك ذاك، مستقل بذاته روحيًا، دمية تجريبية. والصورة السينمائية تتخذ ما لا يمكن أن نفكر فيه، إنها تعكس أفكارنا الأصلية الأولية للأفكار "غير المتماسكة" (والتى لم تتم صياغتها لغويًا). هذه الأفكار القوية غير أنه لا يمكن تسميتها أو التحكم بها.

الآن فإن التفكير السينمائى قد نجح فى تمزيق ثقتنا بمعرفتنا بالعالم، لذلك فإن دولوز يقدم الحجة على أن السينما تستطيع أيضًا إعادة تأسيس الرابطة بين الإنسان والعالم بإحضار ما لم يتم التفكير فيه أو غير القابل للتفكير فى هذه العلاقة. إن السينما تُظهر عجز تفكيرنا فى العلاقة مع العالم. وإدراك دولوز أن حالة السينما التى تفكر تفكيرًا موازيًا تأتى من خلال قراءته لآرتو: أن السينما تعرض لنا عجز فكرنا. والسينما عند آرتو ملائمة على نحو متفرد لكى تكشف عن هذا العجز. ومن خلال تحويل "آليات لاوعى الفكر إلى الوعى"،(١٠٣) فإن السينما تضىء هذا العجز وتكشف عنه. المتفرج والسينما: الفكر وجهًا لوجه أمام عدم إمكانيته: عدم إمكانية تفكيرنا فى أفكارنا، "عجز الفكر" بالتضاد مع الفكر السينمائى. وفى المحصلة فإن السينما ترينا ما لا يمكن التفكير فيه، لتدفع المتفرج إلى مواجهة تفكيرنا المحدود. إن ذلك كله يشير إلى الحقيقة (التى تنتمى إلى فلسفة هايدجر) بأننا غير مفكرين بعد: "كينونة الفكر التى لا تزال تنتظر التحقق" (١٠٤).

وإذا كان المسرح يعطينا الحضور، فإن للسينما هدفًا آخر عند دولوز (وطبقًا لشيفير):

" إنها تمتد بـ "الليلة التجريبية" أو المكان الأبيض فوقنا، إنها تعمل من خلال "البذور المتراقصة" و"الغبار المضيء"، إنها تؤثر على المرئى باضطراب أساسى والعالم فى حالة إرجاء، وهو ما يتناقض مع كل الإدراك الطبيعى. إن ما تصنعه بهذه الطريقة هو توليد "الجسد غير المعروف" الذى يؤكد فى مؤخرة رؤوسنا، مثل غير المفكَّر فيه فى الفكر، مولد المرئى الذى لا يزال خفيًا على الرؤية"(١٠٥).

إن ميلاد الصورة والصدمة "يعاد ميلادهما" فى المتفرج، ذلك غير المفكَّر فيه الكامن فى مؤخرة الفكر. إن الحبيبات الراقصة للسينما، أشكالها الأولية، يمكن التعرف عليها هنا كمكان لميلاد تلك الفكرة "الأخرى". وسوف يحاول الفصل الأول من الجزء الثانى أن يصوغ مفهوم أصول هذه الحبيبات الراقصة: العقل السينمائى. إنه مفهوم سوف يساعد فى تصميم نظرية عملية يمكن تطبيقها لتلك الفكرة الأخرى لذلك التفكير السينمائى الجديد.

الجزء الثانى



الفصل الخامس
العقل السينمائى

"لقد كنت مهتمًا بالطريقة التى يمكننا بها تحريك تلك النقطة من الوعى فوق وخلال أجسادنا، وفوق وخلال أشياء العالم... إننى أريد أن أجعل كاميراتى تصبح الهواء ذاته. أن تصبح مادة الزمن والعقل".

بيل فيولا (١٩٩٥)[١]

الفيلموسوفى فى جانب منها فلسفة الكينونة السينمائية، و"العقل السينمائى" هو صياغة محددة لمفهوم الكينونة السينمائية. ومفهوم العقل السينمائى يتيح إطارًا جذريًا وإن يكن عمليًا يمكن بواسطته أن نفهم خلق وقصد الصور السينمائية الناطقة، إنه فى جوهره خلف "الخلق البدائى للأجساد". (دولوز).[٢] إنه ليس وصفًا تجريبيًا إمبريقيًا للسينما، ولكنه بالأحرى فهم "عن طريق المفاهيم الإدراكية" لأصل الأفعال والأحداث السينمائية. ولأنه بناء يعتمد على المفاهيم وليس تفسيرًا إمبريقيًا فإنه يشبه اللامفهوم واللانظرية عن السينما - نوع من النظرية تأتى قبل الجماليات والتقسيم. وعلى سبيل المثال، ومثل القوة المتحكمة الأعلى (وراء وقبل أى "سرد" ممكن)، فإن العقل السينمائى يمكنه أن يبنى عالمًا مخترعًا مستقلاً بذاته (مثل فيلم "الخيال النهائى")، أو يزخرف عالمًا متخيلاً (مثل فيلم "أميلى")، أو يعرض ما يبدو أنه أحداث واقعية (مثل فيلم "روزيتا"). ومفهوم العقل السينمائى موجود لكى يساعدنا على فهم كل من فيلمى "روزيتا" و"أميلى"، كل من الرهافة والإبهار. لكن المهم بالنسبة "للكينونة السينمائية" هو أن الفيلموسوفى ترغب فى أن تضع أصل صناعة السينما "فى" السينما ذاتها. ليست

هناك قوة "خارجية"، أو كائن غامض أو آخر مرئى. إن السينما هى التى تقود مجراها وخطابها.[٣]

وهو يُطلَق عليه "العقل السينمائى" ببساطة لأنه ليس عقلاً عادياً. إنه نوع آخر من العقل، عقلها الخاص، عقلها الجديد. وهو الخطوة التالية انطلاقًا من استخدام "العقل" كمجاز لأفعال السينما - هذه الأفعال لها "الذهنية" الخاصة بها. وعندما أقول أن السينما هى عقلها الخاص، فإن معنى "العقل" قد تغير تجاه التعبير عنه من خلال السينما. وامتداد هذه العملية هو صياغة "العقل السينمائى" لكى نجعل المعنى واضحًا، ولكن أيضًا لكى نتيح تقدمًا فى لغة الأفكار عند الحديث عن السينما. والمصطلح يشير أيضًا إلى أن المعنى الدرامى للسينما يأتى من "داخل" السينما أكثر من إتيانه من قوة خارجية ما. وعلى سبيل المثال، فإن من المؤكد أنه لا يمثل ذلك النوع من "الكائن الواعى" الذى بحث عنه جورج ويلسون فى كتابه "السرد بالضوء"، لكنه بالأحرى لغة اختزالية للنبع المجرد الذى تنبع منه أصوات وصور السينما. والعقل السينمائى فى جوهره هو مجرد "السينما"، لذلك فإن المصطلحين سوف يمكن استخدام أحدهما محل الآخر، وفى النهاية فإن مصطلح "العقل السينمائى" لن يكون ضرورياً ("السينما تفعل ذلك" بدلاً من "العقل السينمائى يفكر فى ذلك"). وسوف يكون ضرورياً العودة لاستخدام المصطلح من حين إلى آخر، وعندما يكون ضرورياً ضرورة مطلقة فى أى تفسيرات سينمائية - لكنه يكون محورياً فى المناقشة التى تعتمد على الفيلموسوفى فى جزء لاحق من هذا الكتاب. إن العقل السينمائى يصبح مجرد "الفيلم" - ونحن نتحدث عن أن "الفيلم" يعتقد فى هذا، ويتساءل حول ذاك، وهذا الحديث سوف يكون كافيًا للإشارة إلى أعمال العقل السينمائى.

لقد وصف دولوز الكينونة السينمائية باعتبارها مخ الكائن المستقل بذاته روحياً. وبينما لا يزال مصطلح "المخ" محدوداً وذا علاقة بالتشبيهات البشرية (وجعل السينما المرآة للنشاط الفعال)، فإن دولوز وصل إلى هذه الفكرة ليس فقط لأن السينما هى شىء أكثر من كونها عينًا أو إدراكًا للعالم، ولكن أيضًا لأن مفهوم المخ يحدد أن

للسينما مضموناً وبناءً وطبيعة عاملة فعالة. لكن ليس لها "ذات". والسينما المتأملة لذاتها (الإشارات ما بعد الحداثية، التنبيهات البريختية، الإيماءات المتلاعبة، وما إلى ذلك) تستدعى الانتباه ببساطة إلى حدث الكينونة السينمائية والتفكير السينمائى، وقد تدفع المتفرج إلى أن ينظر إلى خارج الفيلم بحثًا عن مزيد من المعلومات. لذلك فإن العقل السينمائى هو امتداد للغة والمصطلحات الخاصة بالكائن المستقل بذاته روحيًا عند دولوز، و"الآليات النفسية" ذات المنطق الخاص بها، والتى تجسد تفكيراً سينمائيًا حراً غير مباشر ومتجاوزاً للذات، واتحاداً بين المادى والروحى. إن العقل السينمائى قد يكون بلا اسم ومحايداً، ويعرض الدراما بهدوء، ليسمح للعالم السينمائى أن يستجيب لحركات وأفعال الشخصيات - وهذا النوع من التفكير السينمائى يُذعن للشخصيات، ويترك المتفرج يرى تقدمها بدون حضور زائد عن الحد. لكنه يمكن أن يكون أيضًا متحكمًا على نحو معبر، متحركًا بشكل مستقل عن الشخصيات أو بمرونة ليعيد خلق العالم السينمائى. وبأى من هذه الطرق فإنه يعبر عن نفسه دراميًا من خلال التفكير السينمائى، وقد يكون مدروسًا كعملية حسابية مثل فيلم "باى"، أو تأمليًا مثل فيلم "الأراضى البور"، أو أخلاقيًا مثل فيلم "الابن".

وهنا ينبثق الاتهام بنزعة الأنا. هل العقل السينمائى إذن عقل ديكارتى، أو ينتمى إلى فلسفة هوبز أو لوك، ذلك العقل الواعى فقط بذاته، وبتفكيره الخاص؟ وهل العقل السينمائى مخ داخل وعاء؟ هل إذا كان العقل السينمائى مغلقًا داخل تفكيره الخاص فكيف يمكن له أن يصبح ملائمًا للأفلام الأخرى، ويصنع النكات الخفية المتضمنة عن المبدعين أو الممثلين الحقيقيين، أو يعلق على أحداث العالم الحقيقى؟ وفى منتصف الطريق تقريبًا من رواية "ميرفى" التى كتبها صامويل بيكيت فى عام ١٩٨٣، يقرر أن يتحدث عن عقل شخصيته المحورية:

"إن عقل ميرفى يصور نفسه على أنه كرة كبيرة مجوفة، مغلقة عن العالم من الناحية التأويلية. إن ذلك ليس إفقاراً، لأنه لا ينفى شيئًا لا يحتويه أو يملكه. ولا شىء كان موجوداً أو سوف يكون موجوداً فى الكون خارجه، لكنه كان موجوداً بالفعل سواء

كان افتراضيًا أو حقيقيًا، أو افتراضيًا يرتقى إلى أن يكون حقيقيًا، أو حقيقيًا يسقط إلى أن يكون افتراضيًا، فى الكون الخارج عنه". (٤)

إن كلمات بيكيت يمكن أن تصف أيضًا القصد المنفرد للسينما، قصد يبدو أنه لا أصل له غير ذاته. إننا فى الظاهراتية البشرية نكوِّن عقولنا مضافًا إليها الواقع – كما يشير بونتى: "إننى لا أفكر فى العالم من خلال فعل الإدراك: إنه يشكل نفسه أمامى"(٥). وتحاول الفيلموسوفى أن تبرهن على أن العقل السينمائى والعالم السينمائى هما شىء واحد: العالم السينمائى لا يشكل نفسه بشكل مستقل عن العقل السينمائى. ومع ذلك فإن فلسفة الأنا الخاصة بالعقل مختلفة تمامًا عن الفكر المصمَّم سلفًا والمغلق والخاص بالعقل السينمائى. وقد يكون التفكير السينمائى مغلقًا، لكن العقل السينمائى واعٍ بالأحداث الخارجية بسبب أنه مصمَّم بواسطة أناس حقيقيين، بدوافع ورغبات حقيقية. إن الفنانين والكاميرات والفنيين والكتاب والميكروفونات والممثلين والطبيعة وعمال الكهرباء فى الاستوديو، كلهم يلعبون دورًا.

إن الفكر السينمائى يتم "خلقه" دائمًا بواسطة صناع الأفلام – إن ديفيد لينش يقود أفلامه عبر مستويات للسرد مصنوعة إما لكى تتقاطع أو تتوازى، ويصمم مارتين سكورسيزى صوره بألوان جريئة وحركات وصفية تشى بحكم حول الشخصيات فى الدراما، ويخلق بيلا تار عوالمه السينمائية من خلال صور مفكِّرة طويلة تفصح عن طبيعة بلا فجوات داخل التجربة وعن العلاقات المرنة بين الشخصيات.

إن صناع الأفلام هؤلاء يترجمون الأفكار إلى شكل سينمائى من خلال استخدام استراتيجيات مختلفة للتفكير السينمائى، لكنهم لا يستطيعون تجاوز مفهوم "التفكير السينمائى"، فباستخدام هذا المفهوم يعيش المتفرج تجربة الفيلم بطرق لا تستطيع الآليات الفنية لصنع الفيلم والمقاصد الإبداعية لصناع الفيلم التحكم الكامل بها أو وضع حدود لها. إن صناع الفيلم هم خالقو الفيلم، لكنهم أيضًا مجرد قناة للتفكير السينمائى، ومن ناحية المفاهيم فإنه يبدو من الأفضل أن نفصل من البداية صناع الفيلم لكى نبدأ فهم التفكير السينمائى على نحو خالص وصافٍ. ومن خلال صياغة

مفاهيم السينما بهذه الطريقة فإن الفيلموسوفى لا تهدف إلى تنحية خالقى السينما، لكنها تحاول ببساطة أن تعيد الحيوية للتجربة السينمائية.

لذلك فإن الفيلموسوفى مهتمة بالسؤال الفلسفى حول كيفية خلق السينما للمعانى التى يشعر بها المتفرج، فيما وراء الآليات والقصد الإبداعى. ولكى تحقق ذلك فإن البرهان يجب أن يبدأ بالسينما كتجربة خالصة بالصوت والصورة. ولهذا التناول أيضاً ميزة فى الكشف عن الشعر الخالص للسينما قبل أن تتشوه الأفلام بمعرفة السياق من حولها. وبينما يمكن بالفعل إضافة المعلومات إلى الاستراتيجيات التفسيرية العامة، أو قد تمر عبر مرشحات معرفة الشخص الخاصة حول السينما، فإن الفيلموسوفى لا تريد أن تجد ما تحاول الأفلام "وحدها" أن تفكر فيه، وكيف يمكن للتجربة السينمائية الخالصة أن تكون شاعرية. إننا جميعًا نعايش الأفلام فى البداية كعوالم سينمائية جديدة، خاصة مع الأفلام "الجديدة" التى أخرجها المخرجون الجدد، والتجربة "الساذجة الفطرية" لهذه الأفلام تحمل إمكانية الكشف عن مفاهيم جديدة للتفكير السينمائى، وهذا هو ما تهتم به الفيلموسوفى.

إن السينما المعاصرة هى التى تقوم بهذه الصياغة الجديدة للمفاهيم السينمائية كتفكير. وأشكال الصورة الحالية مرنة ومطواعة وحرة فى أن تعرض بالفعل أى شىء، وكل من الراوى السارد غير الموثوق به ولقطات "وجهة النظر" غير الذاتية تصبحان أكثر وضوحًا. إن ذلك يؤثر على نظرية السينما والنقد السينمائى، بما يشير إلى الحاجة إلى لغة وصفية أكثر شاعرية وجمالية (أكثر من مجرد كونها تقنية)، وإلى فهم شامل للشكل السينمائى. وإن مرونة مجال الصور السينمائية بالصوت والصورة تستحق (وتتطلب) مثل هذه الصياغة للمفاهيم: إن السينما كلها تفكر. والفيلم المعاصر يستطيع أن يذهب إلى أى مكان ويعرض أى شىء، إنه "يبحث عن" صياغة جديدة للمفاهيم. وعندما يصل الفيلم إلينا، عندما يبدأ الفيلم، يكون العقل السينمائى موجوداً، ويبدأ التفكير. إن هذا يعنى إن الفيلم - ككل - مقصود، وبذلك فإن كل الحركات الشكلية يمكن أن تكون مهمة وذات معنى، ويصبح الفيلم حيًا وله قصد وهدف. إن

مفهوم العقل السينمائى موجود لكى يساعد المتفرج على "إقامة علاقة" مع التحولات الشكلية وتقلبات الفيلم، إنه موجود لكى يساعد المتفرج على "معايشة" الفيلم. لذلك فإنه وراء أى "جوهر" للوجود المفهومى للعقل السينمائى، فإن المهم بالنسبة لمعلوماتنا عن السينما (والفيلموسوفى مسألة أخرى) هو "ماذا يفعل" العقل السينمائى. وهدفى فى هذا الفصل هو عرض التوصيفات المفهومية والفعالة لهذا العقل السينمائى ذى القصد.

خلق العالم السينمائى

هناك مظهران للعقل السينمائى: الكائن السينمائى الذى يخلق العالم السينمائى الأساسى لأشخاص وأشياء يمكن التعرف عليهم، والكائن السينمائى الذى يصمم العالم السينمائى ويعيد تشكيله. وسوف نطلق على هذين المظهرين خلق العالم السينمائى، والتفكير السينمائى. إن العقل السينمائى "يوجد" فى نشاطاته لخلق العالم السينمائى وللتفكير السينمائى. وقد تعرف كل من أندريه جودروه، وروبرت بيرجوين، وجورج ويلسون، على الحاجة لصياغة مفاهيم هاتين العمليتين المتزامنتين للتقديم وإعادة التشكيل. وفى صياغة مفهوم للعقل السينمائى وراء خلق العالم السينمائى فإن الفيلموسوفى تحاول أن ترى السينما للمرة الأولى: السينما مسطحة ويمكن أن تعرض أى شىء، إنها تعطينا الصور والأصوات المتحركة (إننا لا نرى المخرج ولا الكاميرا)، إنها بناء معتنى به، وتبدو مادياً كأنها ضوء وصوت فى تجربة المتفرج.

دعنا ننظر إلى مسألة مفهوم خلق العالم السينمائى غير الواضحة تماماً. إنها غير واضحة لأن سيارة أو مقعداً فى فيلم لا يبدو أنه يتطلب سبباً مفهومياً لكى يظهر على النحو الذى يظهر به. والطبيعة المتأصلة لشريط السليولويد أو الشريط الرقمى هى السبب فى أن المقعد يبدو كمقعد والسيارة كسيارة. والفيلموسوفى "لا" تفسر على نحو نظرى العالم السينمائى الأساسى، لكن هذا التفسير لا يؤثر على معنى العالم السينمائى. والتفسير المفهومى لسيارة تبدو كسيارة لا تعطى تلك السيارة صفة ذات

معنى أكثر بالنسبة للمتفرج. لذلك فإن خلق العقل السينمائى للعالم السينمائى (بسياراته وأناسه ومبانيه) غير مفيد نسبيًا لتجربة المتفرج فى معظم الأفلام. لكن مفهومًا متسقًا وشاملاً للكينونة السينمائية يجب أن تكون قادرة على تفسير أشياء الفيلم وأسلوب الفيلم. وبهذا المعنى فإن الفيلموسوفى "تريد" أن تفسر نظريًا خلق العالم السينمائى، من أجل أن تعمل من خلال فلسفتها عن الكينونة السينمائية. لكن الفيلموسوفى "تحتاج" إلى أن تفسر نظريًا خلقها لكى تساعد المتفرج فى النهاية على أن يفهم التفكير السينمائى المرن. إن الفكرة تقبع فى خلفية رأس المتفرج، وتستقر هناك حتى يقوم فيلم بعينه بالاندماج فى التفكير السينمائى الذى يعيد خلق العالم السينمائى الأساسى (من خلال المؤثرات الخاصة والصور المولَّدة كومبيوتريًا).

ولهذا، وبهذا التفسير النظرى، فإن العقل السينمائى يخلق كل شىء نراه ونسمعه فى فيلم، ويستحضر هذه الأشياء جميعًا: الناس، المبانى، الأماكن. إنه يخلق، ويؤلف، ويقيم ويتحكم فى العالم السينمائى، وعلى سبيل المثال خلق الديناصورات والبشر فى فيلم "حديقة الديناصورات" (أو "الحديقة الجوراسية"). إن خلق العالم السينمائى هو "القصد" غير المدروس للعقل السينمائى (بينما التفكير السينمائى الذى يعيد خلق العالم السينمائى هو شىء يشبه "الإرادة" المدروسة، لكن هناك منطقة رمادية شاعرية مهمة للتفكير فيما بينهما). إن هذا الجانب "السابق على التأمل" للعقل السينمائى يخلق العالم الأساسى المتسق للفيلم. وبذلك فإن للعقل السينمائى إيمانًا أساسيًا فى العالم السينمائى. وفى هذا القصد الطبيعى غير المدروس، فإن العالم السينمائى يطبع القوانين العادية والطبيعية (الضوء، والظل، والأبعاد). وبهذا الموقف الطبيعى نرى الأشياء ببساطة بشكل محايد بقدر الإمكان. إن هذا الخلق للأساس يشبه ببساطة العالم الحقيقى الذى نعرفه، بالجاذبية الأرضية والظل والناس والمبانى. وبالنسبة لميرلوبونتى فإن الظاهراتية "يجب عليها أن تعيد اكتشاف... حضور العالم الأقدم من الذكاء والمعرفة"،[٦] ولدى العقل السينمائى الشعور بهذا الحضور – ذلك الوضوح الحدى الطبيعى – تجاه عالمه.

إن هذه العلاقة بين العقل السينمائى والواقع مهمة هنا. فالعالم السينمائى الأساسى ليس نسخة من الواقع. وفعل صناعة الفيلم تبدأ عادة بالفعل مع الخاصية المتفردة لتسجيل العالم الحقيقى (يمكن أن نطلق على ذلك مصطلح الاعتراف بالدَّيْن تجاه الصور)، ولكن حتى من الناحية التقنية فإن الكاميرا السينمائية ليست أداة يعتمد عليها فى ذاتها، تعيد إنتاج صورة فضية للعالم، وصورة العالم فى السينما لم تعد "تتشكل آليًا، بدون التدخل الإبداعى للإنسان" (بازان)(٧)، ولم تكن أبدًا كذلك منذ بداية السينما. إن العقل السينمائى إذن يخلق أشياءه السينمائية (عبر آليات صناعة الفيلم) داخل عالم سينمائى متفرد. إن هذا لا يعنى أننا فى النهاية لا نقيم علاقة بين فيلم مثل "روزيتا" وعالمنا الحقيقى وسياساته وبشريته، لكنه بالأحرى يعنى أننا "مستعدون" (من ناحية المفاهيم) لكى نقبل أى "نوع" من العلاقة التى تقيمها الصورة مع الواقع على النحو الذى يقرره الفيلم. والفيلموسوفى مهتمة "بصياغة مفاهيم" لكل الأفلام، حيث يمكن "للواقع" أحيانًا أن يتنكر بشدة من خلال الحركة البطيئة وتحولات المكان والتحورات الرقمية. لقد تقدمت السينما، لذلك فإن مفاهيمنا فى حاجة إلى أن تتكيف مع هذا التقدم. يجب علينا أن نقاوم الرغبة الدائمة فى "إرجاع" السينما إلى القوانين والخواص الفيزيقية للعالم الحقيقى، وذلك بالضبط لأن السينما المعاصرة تترك وراءها هذه القوانين والخواص.

لذلك وبشكل صارم، داخل التفسير النظرى، فإن العقل السينمائى يخلق، أو يُنتج على نحو بصرى، "الأشياء" (الشخصيات، الأصوات المبانى) التى نراها .وبمعنى ما فإن العقل السينمائى "يصبح" هذه "الأشياء" فى عالمها السينمائى الخاص والمتفرد. وعلى عكس وعينا، فإن هذه الأشياء توجد بشكل كامل "داخل" العقل السينمائى" فى عالمها السينمائى. وكما تمت الإشارة سابقًا، فإن نظرية الأنا للعقل السينمائى يمكن أن تقول عندئذ إنه ليست هناك أشياء، هناك فقط مظاهرها (الحدث السينمائى ذو البعدين). إن هذه المثالية المحتملة للعقل السينمائى تثير أسئلة عديدة، البعض منها تم طرحه فى الفصل الثالث. فإذا كان العقل السينمائى "هو" أشياؤه، فكيف يمكن لنا أن نصنع مصطلحًا "للعلاقة" بين العقل السينمائى مع الأشياء التى يراها المتفرج

بوضوح؟ هل يجب علينا حقًا أن نطلق على علاقة الكائن السينمائى بالمضمون "تجربة" سينمائية؟ وإذا لم تكن هناك أشياء فكيف يمكن أن تكون هناك "تجربة" ومعايشة لهذه الأشياء؟ وبالنسبة لفيفيان سوبشاك، فإن الذاتية السينمائية "تعايش عالمًا" من وجهة نظر ذاتية(٨). إن هذه النظريات الظاهراتية للتجربة السينمائية تحاول على أن تبرهن على أن للفيلم رؤيته للأشياء - لكن هل هذه النظريات تشوش الإدراك الآلى "لصناعة الفيلم" من خلال الحدث الخالص للصورة السينمائية؟ والحديث عن "التجربة السينمائية" و"الرؤية السينمائية" يتضمن بالتأكيد ثغرة، وانتباهًا يحمل تشبيهًا بالإنسان، من السينما إلى العالم السينمائى. كيف يمكن للسينما أن تكون لها تجربة ومعايشة "للأشياء المنفصلة" بينما السينما "هى أشياؤها".

إن الإجابة على هذه المفارقة وهذا التناقض تكمن فى تجربة معايشة الفيلم. إن المتفرج لا يرى أشياء، أشياء يمكن التعرف عليها، داخل العالم السينمائى. إننا نقول "إن الفيلم يتحرك فى اتجاه كرسى أو مقعد، عندما يكون من الأدق - على نحو غريب - أن نقول أن الفيلم يفكر فى الحركة والكرسى باعتبارهما شيئًا واحدًا، شيئًا واحدًا يغير الصورة (لكى يصبح الكرسى أكبر). لكن الكرسى فى الغرفة لا يُرى بواسطة المتفرج على أنه جزء من "خلق العالم السينمائى"، إنه يُرى ككرسى فى الغرفة، كما يشعر المتفرج كأنه هو الذى يصبح أقرب إلى الكرسى. قد يكون العقل السينمائى والعالم السينمائى هما نفس الشىء، ولكن التفكير السينمائى (فى العادة) يتحقق على نحو صحيح "كقصد تجاه الأشياء التى يمكن التعرف عليها" (الشخصيات، مناظر الغروب، المسدسات). وأغلب الأفلام تقدم بالفعل تفكيرها السينمائى كأنها "معايشة" للأشياء - والسبب الأفضل لعدم استخدام مصطلح "المعايشة" قد ينبع من الحجة بأن السينما ليست بشرية، وليست - ببساطة - ذاتية.

إذن لماذا يجب تنظير هذا المستوى الصارم للعقل السينمائى؟ لماذا نقول أن العقل السينمائى يخلق العالم السينمائى؟ لأن تلك الحقيقة (عن خلق العقل السينمائى للعالم السينمائى) تصبح فى العادة أكثر إثارة للاهتمام عندما تبدأ السينما فى الكشف عن

هذه القدرة فى إعادة التفكير فى العالم السينمائى الذى خلقته. دعنا نتأمل فيلمين مختلفين تمامًا. إن العالم السينمائى فى فيلم "روزيتا" (عن البشر والقوافل والمطر والطرق والدراجات) هو إعادة تفكير فقط فى هذا العالم، يتم قصده والتوجه إليه بواسطة أساليب سينمائية كلاسيكية: الحركة، والتحولات المونتاجية، والتأطير (التكوين داخل الكادر)، ومستوى الصوت، وحبيبات الصورة، ونغمة اللون، وما إلى ذلك. أما العالم السينمائى فى فيلم "أميلى" (عن البشر والمقاهى والشروق والقنوات والدراجات) فإنه تتم إعادة التفكير فيه، والعقل السينمائى المرن فى "أميلى" يقرر أن يحول البطلة إلى ماء، أو يستخدم أسلوب التحريك فى صور كابينات الهاتف، إن فيلمًا مثل "أميلى" يمتد بفهمنا عن "الشكل والمضمون"، ليمزجهما ويوحدهما معًا حتى لا تصبح هناك أشياء فى الفيلم إلا الفيلم ذاته. وفى التفسير النظرى لـ "شخص" أميلى فى الفيلم، فإن من الممكن للمتفرج أن يفهم بشكل عضوى الطريقة التى يمكن للعقل السينمائى أن يجعلنا نرى قلبها وهو ينبض، بشكل ملئ بالحيوية، تحت ملابسها وجلدها.

وبكلمات بسيطة فإن التفكير السينمائى هو فى العادة الألوان والحركات وتحولات الصورة وتصميم الصوت، ولكن مع قبول العقل السينمائى وخلقه للعالم السينمائى فإننا نستطيع أن نضيف طريقة "شكلية أخرى" من التفكير السينمائى، وهى التفكير السينمائى المرن المتدفق. (ملاحظة: تعبير "المرن" و"المتدفق" هو تعبير مبدئى يمكن – ويجب أن يتم – تغييره وتحديثه كلما غيرت وحدَّثت السينما قدرتها المرنة). والعقل السينمائى فى الفيلموسوفى هو استجابة – فى جانب – لهذا المستقبل للسينما. إن العقل السينمائى يمكنه أن يغير زمان ومكان الأشياء بالمقارنة مع تجربتنا لهذه الأشياء فى العادة. إنه لا "يمثل" أو يجسد أشياء حقيقية، إنه يفكر فى أشيائه السينمائية الخاصة: وإن رؤية الأشياء بينما "يتم خلقها" لا تستبعد القدرة على التعرف المعتاد عليها، "لكنها تسمح ببساطة بمرونة هذا الشىء داخل الفيلم". إن العقل السينمائى، كما يمكن أن يقول دولوز "يشكل الأجساد من حبيبات".[٩]

إن صياغة مفهوم لهذا الخلق للعالم السينمائى تتيح لنا مرونة التفكير السينمائى، كما تتيح للسينما أن تعيد التفكير فى خلقها من خلال التفكير السينمائى المرن. منذ بداية فيلم "روزيتا" نعرف أننا لن نحتاج مثل هذا المفهوم، لكننا نعرف سريعًا بما فيه الكفاية أننا سوف نحتاجه فى فيلم "أميلى". إن الفيلم فى الفيلموسوفى هو "كائن متكامل"، والعقل السينمائى قادر على خلق عوالم غير حقيقية وإعادة خلق عوالم تبدو حقيقية، ولهذا فإن الفيلموسوفى عن الكينونة السينمائية – لكى تكون قادرة على أن تشمل على كل الأفلام – يجب أن تكون قادرة على التعامل مع كل نمط سينمائى، بدءًا من الواقعى وانتهاء بالمستقبلى المرن. إننا كبشر نقصد إلى نسختنا عن العالم وعن أنفسنا فيه، والعقل السينمائى يقصد كلاً من عالمه وذاته – "معتقده" وإيمانه بالأشياء التى هو ذاته يخلقها. إن العقل السينمائى "هو" أشياؤه وشخصياته، إنه فقط لا يجعلنا فى العادة نعرف بذلك، عندما لا "تتغير" الشخصيات بواسطة العقل السينمائى على النحو الذى يصنعه فى فيلم "أميلى". لكننا يجب أن نبدأ من "أميلى"، من إمكانية التلاعب الكامل، يجب أن نكون مستعدين لأى شىء.

إن هذا المفهوم عن التفكير السينمائى "يستبق" أن الأفلام الروائية يمكن أن تكون تجريدية أو تجريبية أو طليعية. وسواء كان الأمر يتعلق بفيلم "ثلاثة ألوان: أزرق" وتغيير البؤرة فيه، أو التشوهات فى فيلم "قتلة بالفطرة"، فإن نظرية جيدة للسينما يجب أن تكون قادرة على أن تتلاءم مع هوامش الشكل السينمائى، ويجب ألا تضطر إلى أن تنظر إلى هذه الهوامش على أنها "زوائد" من مرتبة دنيا. إن المتفرج السينمائى الذى يقبل بهذا المفهوم عن السينما يكون إذن مستعداً، ومستبقًا، لإمكانات السينما، والوجوه المتغيرة للشخصيات فى فيلم "قتلة بالفطرة" لن تعود للإيحاء بالتشوش حول من أو ماذا "يفعل ذلك، فالمتفرج يرى التفكير الذى يقوم به العقل السينمائى، ويتقدم فى معايشته وتفسيره لهذا التفكير. إن مفهوم العقل السينمائى يجعل المتفرج واعيًا بأن العالم السينمائى يمكن إعادة التفكير فيه، إن التفكير السينمائى يمكن أن يغوص فى العالم السينمائى لكى يلغى أو يهدم هذا الخلق الأساسى. وإذا كان لدى المتفرج السينمائى فى ذهنه وهو يرى الفيلم مفهوم العقل السينمائى، فإنه سوف يكون مستعداً

لأى تلاعب يمكن أن يسمح به الفيلم المعاصر لنفسه. فالعقل السينمائى تم تصميمه حول ذلك المستقبل للسينما، مستقبل القدرة على أن "يكون" أى شىء فى أى مكان، وبهذه الفيزياء الجديدة لصناعة الفيلم فإننا فى حاجة إلى هذا المفهوم الجديد عن "الكينونة السينمائية".

إعادة خلق العالم السينمائى

ولكن لكى نتأمل العمل الأكثر أهمية (الأكثر ظهوراً فى العادة) للعقل السينمائى، وهو التفكير السينمائى، فإنه يجب علينا أن نصنع هذا المفهوم عن خلق العالم السينمائى الآن على الفور. ففى أغلب السينما يكون هذا الجانب من العقل السينمائى غير مهم نسبياً أو بالأحرى غير مفيد، بالمقارنة مع دوره (المفهومى) الرئيسى، وهو توضيح وتنوير صور وأصوات الفيلم. وحقيقة أن العقل السينمائى يستحضر البشر والأماكن هى حقيقة تتردد بوفرة فى أغلب حالات معايشة السينما، فإن من غير المستهدف أن يجلس المتفرج هناك ويفكر فى أنه من المذهل أن هذه الشخصيات هى حقيقية تماماً ومع ذلك فإنها ليست إلا نقوشاً من بعدين فى العقل السينمائى. ومفهوم خلق العالم السينمائى موجود ببساطة كفكرة فى الخلفية، ومتاحة عندما تصل الأفلام ذات التفكير السينمائى المرن إلى أحاسيسنا، وهكذا فإن العقل السينمائى هو كينونة سينمائية تخلق كل شىء، والتى تقوم أيضاً "بتصميم" عالمها السينمائى عن الشخصيات والأشياء، سواء من خلال نغمة الصورة ومستوى الصوت الأساسيين، أو على نحو أكثر وضوحاً بواسطة تحولات الشكل مثل الحركة السينمائية والتحوير الرقمى للأشكال (عن طريق الكمبيوتر). سوف نظلق على هذه المناطق التفكير السينمائى الشكلى والمرن، فكل منها يقوم بإعادة تشكيل الشخصيات والأشياء التى يمكن تمييزها والتى تم خلقها. ولذلك فإن من الأهم والأكثر عملية وإثارة للاهتمام أن العقل السينمائى يفكر فى "كيف" نرى ونسمع ما نراه ونسمعه. وما يبقى ليس هو ما تخلقه السينما، ولكن الأهم بالنسبة لنا الآن (والأكثر شاعرية وتفسيراً) هو أنها "تفكر"

فى الشخصيات والجبال والشوارع. "التفكير السينمائى المهم هو ما يحيط بتلك الأشياء والشخصيات فى السينما".

وبذلك فإن العالم السينمائى المتسق والمتماسك يكتسب طبقة من القصدية فى عمل التفكير السينمائى. وإن الخلق السابق على تأمل الذات للعالم السينمائى (تفكير العقل السينمائى) ينعكس فى صورة (فكر العقل السينمائى). فلنقارن هذا بتفكيرنا للحظة. إن الذاتية البشرية المتأملة (أو الانتباه) تتأمل موضوعات - الوعى - إنها توضح مغزاها وأهميتها. والانتباه "نشاط عام وشكلى"(١٠) كما يلاحظ ميرلوبونتى، ولا يوجد خارج الأشياء والموضوعات، إن الانتباه يحول الأشياء إلى أشكال، إلى أشياء جديدة. وهذا الموقف الظاهراتى هو "إرادتنا" المدروسة، المتأملة للذات، الفلسفية، التحليلية. وعلى نحو مختلف فإن إرادة العقل السينمائى المتأملة للذات سوف تتأمل قصدها الطبيعى، لتتساءل حول الخلق المحايد. إن تغيير البؤرة أو ألوان مشهد، أو التحول إلى شىء أو حركة تجاه شخصية أخرى، هى جميعًا أمثلة على انتباه العقل السينمائى. وهكذا فإن العقل السينمائى يقوم فى وقت واحد بخلق و"إعادة تشكيل" العالم السينمائى. إنه "يقرر" متى يتحول من شخصية إلى أخرى، متى يتحرك على طول شارع، متى يضبط البؤرة على الخلفية، متى يوضح ما تراه شخصية، متى يتحول إلى الأبيض والأسود، متى يضع وجه شخص فى الكادر، متى يبطئ حركة الفيلم. إن العقل السينمائى يختار ألا يُظهر شخصية جينو عند بداية فيلم "وسواس"، ويستمر ذلك حتى تراه جوفانا، فالعقل السينمائى يعرف أنه من خلال علاقاتهما فإن كلاً منهما سوف يكشف عن الآخر. والتفكير السينمائى هو الحركة المتحركة والقصدية للعقل السينمائى، والعقل السينمائى متضمن دائمًا فى تفكيره، العقل السينمائى موجود فى فعل التفكير. والتفكير السينمائى الأساسى يبدأ بالقيم الأساسية: صورة بالأبيض والأسود أو صورة ملونة، محبَّبة أو دقيقة، ضيقة أو واسعة. والتفكير السينمائى لا يسبق التأمل الذاتى، وتصميم العالم السينمائى الأساسى هو "قرار" للعقل السينمائى، وأن يبدو الناس يشبهون الناس هو جزء سابق لتأمل الذات عن العقل السينمائى، وسواء كان الشخص يظهر فى صورة رمادية أو ملونة - على سبيل المثال - فهو بسبب الجزء المتأمل للذات من العقل السينمائى.

إن العقل السينمائى يساعد التفكير السينمائى على أن يكون فى خدمة الكثير من السادة. فالعقل السينمائى يخدم ذاته، والدراما، وشخصياته، وراوية السارد، بل حتى قوة خلاقة خارجية غير ذاته (مثل السينما المتأملة للذات على سبيل المثال). إن هذه القدرة على الاندماج فى الدراما، والتفكير فى الذات أو فى الشخصيات الأخرى قدرة مهمة. وفى جزء لاحق سوف أتأمل عن قرب أكثر كيف يمكن أن يقال عن العقل السينمائى أنه يفكر فى الشخصيات (أو أحيانًا كما لو أنه يفكر فيها). ومع ذلك فلكى نبدأ فإن العقل السينمائى يقوم ببساطة بالتفكير فينا، من ذاته - على سبيل المثال - بإعطائنا فكرة عن ماذا يفكر فيما يجب أن تفعله الشخصيات: فإن لقطة لسكين خلال مشاجرة قد تعنى "التقط ذلك السكين واطعنها بها أيها الأبله" (أو قد يشير إلى أن إحدى الشخصيات تفكر فى التقاط السكين). إن هذا الوجه من وجوه العقل السينمائى يصبح هو الأهم إذا وضعنا فى اعتبارنا التشوش الذى يصاحب وجهات النظر المشوهة، ووجهات النظر التى قد تبدو متباعدة عما تصوره. وبإدراك أن الفيلم يفكر فإن ذلك يسمح بقصدية فى القاعدة الأساسية لأفعال الفيلم، وزيادة على ذلك فإنه يساعدنا على أن نفهم هذه الحركات من خلال تصنيف "القدرة على التفكير المتأمل".
إن لقطة لمنظر طبيعي يمكن أن تقدَّم بجمال المنظر وطبيعته الداخلية، لكن فكرة العقل السينمائى تعطى وجهًا ممكنًا آخر: إنه "مقارنة" أو "معادلة" لمشهد سابق، الصمت أو السلام، أو أونطولوجيا الطبيعة، أو أيًا كان. وبرغم أن هذا الوجه الآخر "ليس" ضروريًا، فإن مفهوم أن الفيلم مقصود تمامًا لا ينكر أو يزيل عدم اليقين الجمالى وهو جزء من أى مشروع فنى. إن "الطريقة" التى يقوم فيها العقل السينمائى بإعادة التفكير فى العالم السينمائى هى المثيرة للاهتمام هنا، كيف تصبح هذه "القصدية" "شكلاً"، وكيف يفصح هذا التفكير عن نفسه. إن العقل السينمائى يعرض (من خلال التفكير السينمائى) تجسيداً (للصور والأصوات). وما سوف نصل إليه هو الإقرار بأن العقل السينمائى (أى فيلم) يمكن أن يفكر فى البطئ على أنه سريع، وفى الفضفاض على أنه متماسك، وفى الصغير كبيرا، وفى الصاخب هادئًا، وفى المروَّض عنيفًا، وفى الأسطورى حقيقيًا.

لقد وضعت فيفيان سوبشاك نظرية خاصة بالقصد السينمائى للجسد السينمائى فى نظريتها، لكن نتائجها كانت مهمة. فوعى الجسد السينمائى عندها هو "مجسد على نحو مقصود"(١١)- الفكر البشرى وقد تحول إلى لحم حى، تحول إلى شكل مادى بواسطة الصور، التفكير وهو يُقدَّم فى شكله الأكثر مبالغة. و"رؤية" الجسد السينمائى عندها، ومقاصده المحتملة تجاه العالم، هى أحد أشكال وجوده أو انعكاس لهذا الوجود، إنها وجوده ذاته. وكما سبق ذكره فإن استخدامها لمصطلح "الرؤية" يقود أيضًا إلى انفصال غريب بين السينما والموضوعات-الصور. وكما تصوغ سوبشاك ذلك فإنها تذكر أن صور السينما "مرئية لرؤية السينما"(١٢). كما يحتوى مصطلح "التجربة" أيضًا على إحساس بهذا الانفصال، فيقال أن الجسد السينمائى يمثل "التجربة الذاتية للأشياء"، ويقال إنه "ينظر إلى" الأشياء التى صنعها. إن هذا يشير - أثناء دوران الفيلم - إلى أن الجسد السينمائى عند سوبشاك "يعيش" فى وقت واحد أشياء العالم الحقيقى (التى تم تسجيلها مسبقًا)، كما أنه يخلق هذه الموضوعات كأشياء وصور متفردة للعالم الحقيقى. ومن الواضح أن سوبشاك تعنى أن للسينما تجربتها المتفردة فى معايشتها أشياءها، إنها تحب إحدى الشخصيات، بينما تتباعد عن شخصية أخرى، وهكذا. إن هذه "المعايشة" تتكشف من خلال أشياء مثل زاوية الكادر، والحركة، واللون. إن السينما تضع شخصًا فى الكادر بشكل معين، لذلك فإن سوبشاك تطلق على ذلك التجربة الذاتية للشخص داخل الجسد السينمائى.

ولكن - مرة أخرى - فإن العقل السينمائى لا يكشف (على نحو ما) عن القصد البشرى، كمجرد نوعه الخاص من التفكير. إن قصدية العقل السينمائى "هى" الشكل (اللون، والحركة، والتأطير)، وربما كان من المضلِّل أن نقول إن العقل السينمائى "يعايش" موضوعاته وأشياءه باستخدام "رؤيته"، فكلاهما يخلقان انفصالاً وإحساسًا بالفرجة السلبية. والفيلموسوفى تؤكد على أن العقل السينمائى يخلق عالمًا تقوم السينما فيما بعد بإعادة التفكير فيه (وأحيانًا تعيد خلقه على نحو مرن)، وتؤكد الفيلموسوفى أيضا على أن العالم السينمائى يحتوى على أشياء ظاهرة للمتفرج، وأن التفكير السينمائى يتجسد من خلال قصد العقل السينمائى تجاه هذه الأشياء والموضوعات. لكن "التجربة" و"الرؤية" ليسا - ربما - أفضل المصطلحات من ناحية التطبيق.

الفكر السينمائى الأساسى

من الممكن الآن أن نضع خطوطًا عريضة لما يتكون منه هذا الفكر السينمائى، وعمل الفكر السينمائى، وكيف يظهر هذا الفكر السينمائى فى السينما. وكما لاحظنا سابقًا، فلعل هناك ثلاثة أنواع رئيسية متداخلة من الفكر السينمائى: الفكر السينمائى الأساسى، والفكر السينمائى الشكلى، والفكر السينمائى المرن. إنه التصميم الأساسى للعالم السينمائى (أبيض وأسود أو ألوان، نسبة طول وعرض الكادر)، وإضافة عناصر شكلية تقليدية (التأطير، الحركة، التحولات)، وإعادة خلق العالم السينمائى ذاته (المؤثرات الخاصة، تحورات الصورة وما إلى ذلك). والتفكير السينمائى الأساسى هو التصميم الأساسى المتفرد لبناء ومظهر العالم السينمائى. إنه الانتباه المتأمل لذاته من فوق قمة العالم السينمائى، وهو الموقف الأساسى للعقل السينمائى تجاه عالمه وشخصياته. والتفكير السينمائى الأساسى هو التصميم المتسق والمتماسك للعالم السينمائى الأساسى. إن نغمة لون الصورة هى فكر، وحقيقة أن الفيلم يأخذ شكل الشاشة العريضة إنما هى قرار، أو قصد للعقل السينمائى. وبذلك فإن المتفرج يستطيع أن يضيف هذا السبب الدرامى لمعايشته وتفسيره للفيلم. وهذا القصد العام للعقل السينمائى هو لذاته (ولنا) ويتطور من العالم الأساسى (أو ببساطة فإنه يعرض شخصية أو مشهدًا).

وهذا النوع من الفكر السينمائى ("بث الحياة" أو "تحريك" صور العالم عند كافيل) هو دائمًا وصف صريح، حتى عندما لا يبدو كذلك. وبشكل قصدى فإن الفكر السينمائى هو فى وقت واحد عرض وتحليل أو تفسير لما يتم عرضه، فليس هناك صورة لم يتم التفكير فيها وليست هناك صورة من خارج الفكر. إنها دائمًا "موقف" تجاه الأشياء التى يمكن التعرف عليها (الأشياء، الأحداث) فى الفيلم. لكنه قصد يأتى من داخل الفيلم، إنه ليس قصدًا خارجًا عن مادة الفيلم أو قصدًا شبحيًا. لقد أدركت فيرجينيا وولف فى مقالتها فى عام ١٩٢٦ "عن السينما" الكينونة العضوية للسينما:

"شيء مجرد، شيء يتحرك ويتم التحكم فيه من خلال فن واعٍ، شيء يطالب بأقل قدر من مساعدة الكلمات أو الموسيقى لكى يجعل نفسه مفهومًا، ومع ذلك فإنه يستخدم الكلمات والموسيقى لتكون فى خدمته، وبهذه الحركات والتجريدات فإن الأفلام يمكنها فى الزمن القادم أن تتشكل"(١٣).

والعقل السينمائى نموذج لهذا "الفن الواعى المتحكم"، وهو يعطى لكل فيلم أسلوبه. إن مفهوم وإطار العقل السينمائى يعطى كل فيلم طابعه وهويته الخاصين، ونحن فى الأغلب نرى هذا الفكر السينمائى الأساسى وهو يشكِّل وينظم و"يختار" الصور والأصوات. وهذا النمط من الفكر السينمائى غير واضح نسبيًا، وهو يخلق بناء الفيلم من خلال اتخاذ القرار بشكل محايد. وهكذا فإن العقل السينمائى يعمل كوقود لاتخاذ القرار فى السينما، إنه "الموقف" و"المرشد"، و"الوكيل" الوحيد أو القصد الذى يمكن أن نجده. إنه يبدو أحيانًا كأنه لا يصنع أى شىء للمشهد، ولكن الحقيقة المجردة لعرض هذا المشهد، الآن من هذه الزاوية بالتحديد، ومع هذه الأصوات، وقبل المشهد التالى، هذه الحقيقة دليل دامغ على أن العقل السينمائى يمعن التفكير. وبهذا المعنى فإنه يعزل من خلال ما يقرر أن يعطيه – إنه ينتقى، ويختار، وينظم. والفكر السينمائى الأساسى هو بناء أساسى للتفكير فى الاختيار (هذه الصورة فوق تلك، وهذه الصورة بعد تلك)، ليصنع علامات وعلاقات الزمان والمكان فى الفيلم. وقد يبدو العالم السينمائى العادى مألوفًا، لكن العقل السينمائى يحطم ويمزق ويسجل وينتقى الصور والأصوات (الأفكار السينمائية) ليخلق عالمًا سينمائيًا متحد الزمان والمكان هو فى الحقيقة عالم مختلف تمامًا عن العالم الحقيقى.

إذن فكل فيلم له تفرده، وله عقله السينمائى الخاص الذى يتحكم فى عالم السينمائى. وهذه العقول السينمائية المتفردة هى أيضًا "مستقلة بذاتها" وحرة فى خلق أى شىء تريده أو حرة فى التفكير فيه. وكما يلاحظ بحق ويليام روثمان فإن الأفلام هى سادة لغاتها وصورها ومقاصدها. كما أن سوبشاك تدرك استقلالية الفكر السينمائى: "قد يختار الفيلم أن يتوجه بصريًا إلى العالم المادى الذى يقيم فيه، أو إلى

عالم يحلم به، أو أن يتحرك بخشونة أو بنعومة، أو أن يسترق السمع لأصوات العالم أو يعزل نفسه عن هذه الأصوات ليستمع إلى أصوات مشاعره الخاصة"[١٤]. والمتفرج يقرر أن يستخدم هذا المفهوم المحدد للكينونة السينمائية، ثم يقوم بتوقع الإمكانات الحرة للقصد.

وإن فيلسوفًا للسينما مثل ستانلى كافيل يدرك أن السينما قادرة على أن تعرض لنا أشياء عديدة، لكنها تبدو عاجزة عن صياغة مفهوم لهذا "العرض". ومفهوم العقل السينمائى يمكن أن يساعد كافيل عندما يفكر مليًا فى الظهور المفاجئ لصورة فوتوغرافية لشخصية جان مورو فى فيلم تروفو "جول وجيم": "إن الصورة شيء خاص لكل من الرجلين، وهى تظهر كأنها تجسيد مادى لرغبتهما"[١٥]. وبمجرد أن نجد الفيلم "يفكر"، فإنه لن يكون هناك لغز محير، إن ذلك يصبح بالضبط هو ما يستطيع الفيلم أن يفعله. وعندما تدرك مجرد كيفية قيام الفيلم بالتفكير فإنك ستصبح فى منتصف الطريق إلى تفسير مثير للاهتمام. والعقل السينمائى لا يتوقف أبدًا عن التفكير فى الصور والأصوات (المحتمل أن يكون لها العديد من المعانى)، كما أنه لا يتوقف عن الوجود. إن للسينما علاقة نشطة دائمة مع صورها وموضوعاتها الداخلية. ولكون الفيلم سينما، فإنه موجود دائمًا، لذلك فإنه يفكر على الدوام، أحيانًا بشكل هادئ وأحيانًا أخرى بشكل صريح وواضح، إنه موجود حتى عندما تبدو الصورة السينمائية شفافة وغير مقصودة. إنه مفهوم غير منقطع عما يُظهره. إنه لا يتوقف أبدًا عن التفكير، إنه يومض دائمًا (كما تلمع الأفكار وتختفى فى مخنا). والأهم هو أنه قصد موجود حتى عندما يبدو الفيلم غير فعال (إن السينما لا يستطيع أن توجد بدون مشاكل). ويمكن للعقل السينمائى أن يكون هادئًا أو صاخبًا، واقعيًا أو تعبيريًا، لكن هناك دائمًا تفكير وقصد. وإن فعل العقل السينمائى يتجسد فى القصد/ الانتباه، واختيار هذه الصورة، وهذا التكوين داخل الكادر، وصورة فوق أخرى، وإعطاء الأهمية لهذه الصورة دون الأخرى. لماذا هذا مهم أو مفيد؟ "لأنه يعنى أن كل لحظة من كل فيلم هى لحظة مقصودة - وكل تكوين بسيط داخل الكادر وكل تحول مونتاجى مقصود". كل كادر مقصود، وكل تحول فى الصورة تم التفكير فيه عن طريق العقل السينمائى.

ومن الأشياء المتكاملة مع قوة العقل السينمائى "معرفته بالكل"، وتساميه. إنه يملك معرفته الفيلم ككل، من البداية حتى النهاية، والذى يعطى بالتالى الفيلم قدرته على التفكير وامتداده إلى مستقبله. أن الفكر السينمائى تبعًا للفيلموسوفى هو عضوى بشكل محدد، فالفيلم يفكر فى بدايته ونهايته وهما "فى ذهنه"، إنه يمكن أن يعرض لنا إشارة لما سوف يأتى، أو يضع شخصًا داخل تكوين الكادر طبقًا لمصيره النهائى. وكل صورة تحتوى أيضًا على تفكير فى الكل، كما يقول دولوز. ولذلك، فبالإضافة إلى قدرة العقل السينمائى على التفكير فى أى مشهد بأى طريقة، أو على تمييز شخصية من شخصيات الفيلم، فإنه يمكن أن "يتوقع" الأشياء فى الفيلم (إنه يمكن أن يعرض لنا الباب الذى سوف يدخل فيه للتو شخص ما). وكما أدرك صديقنا مونستربيرج: "الفوتوبلاى وحدها تعطينا الفرصة لأن نتمتع بكلية الوجود"(١٦).

الذاتية المتسامية

ولكن من أين يفكر العقل السينمائى؟ إننا لو نظرنا إلى القصة التى رويت فى الفصل السابق، فإنه من الواضح أن أى شخص يمكنه أن يجد صورة فى السينما تشبه التفكير أو الإدراك، لكن المفهوم الأكثر فائدة للفكر السينمائى لا يعتمد بالضرورة على وجود الشخصيات أو الأشخاص الذين يقومون بالتفكير. إن جعل السينما وسيطًا فنيًا يفكر فقط عندما يكون متعلقًا بذاتية الشخصيات سوف يؤدى إلى الاختزال والتقييد. لماذا رأى الآخرون السينما على أنها نظرة تحديق ذاتية؟ إن أصحاب الفلسفة الإدراكية المعرفية سوف يقولون أن مفهوم "نظرة التحديق" هو كائن متسامٍ أسطورى ليس له دليل تجريبى (هل يشعر المتفرج بنظرة التحديق تلك). ومع ذلك فإن طبيعته التجريبية "الإمبريقية" أقل أهمية من الطريقة التى يفسر بها حدث الفيلم. إننا حقًا نحتاج إلى مفهوم أقل ذاتية، وإلا سوف تصبح السينما ذات طابع شخصى مسطح، لأن الصور الغريبة إلى حد ما سوف تُجبَر قسرًا على أن تلائم (أو تصبح "ذاتية"). ومع ذلك فإن صاحب نظرية مثل سلافوى زيزيك سوف يسوق الحجة بأن نظرة

التحديق يجب ألا تُرى على أنها فعل كائن ذاتي - إنها بالأحرى تشير إلى الطريقة التي تنظر بها موضوعات الفيلم إلى المتفرج: إن الفيلم يحدق فينا، لينعكس الذات والموضوع(١٧). إن السينما قد لا تكون "ذاتية"، لكنها لا يمكن أن تعرض "الذاتية" لنا، يمكن لها أن تعرض لنا الحياة الذاتية فى مرآة سينمائية. وبالنسبة لزيزيك فإن "المرء يستطيع أن يصور الحقيقى فى التجربة الذاتية فقط فى هيئة خيال روائى"(١٨).

ومن الطرق المفيدة لفهم كيف يمكن لمفهوم العقل السينمائى أن يساعد على فهمنا لأفعال السينما هى من خلال الشخصيات وصور "وجهات النظر". وأول شيء علينا فهمه هو أن العقل السينمائى يفكر دائمًا فى أفكاره "الخاصة"، سواء كانت تشبه أفكار الشخصية أم لا. إن نقطة البداية البسيطة تلك تسمح للسينما بقدرتها على التلاعب (حتى لو كانت تلعب اللعبة بوضوح) فى عرضها لوجهة نظر الشخصية. كما أنها تسمح لنا برهافة أكثر فى التأثير. لذلك فإن مفهوم العقل السينمائى يجب أن يساعدنا على فهم ما هو أصيل فى وجهة النظر الساخرة التى تحمل مفارقة، أو وجهة النظر غير الموثوق بها.

إن كثيرًا من الكتاب لا يستطيعون القفز إلى السينما المستقلة بذاتها. وحتى جورج ويلسون الذى يقترب من ذلك كثيرًا، فإنه لا يستطيع أن يرى السينما كمجرد تفكير "من ذاتها"، وعندما تشعر أنها تبدو كذلك فإنها تفعل ذلك من خلال الشخصيات الأخرى أو "كما" تفعل هذه الشخصيات. وبمعنى ما فإن نظرية المؤلف "قللت" من فن السينما، عندما تقيدت بشخصنة وذاتية أفعال الشكل السينمائى. وهكذا فإن شخصية ما لا تولد "على نحو كامل" من السرد، فالعقل السينمائى يعطينا دائمًا نسخته عما تدل على الشخصية.إن هذا التأليف المزدوج (وجود اثنين من المؤلفين)، حيث يتم شمول السرد الشخصى بواسطة العقل السينمائى الأشمل، يسمح بإمكانية عدم تصديق الشخصية (ويزيل أى احتياج لاستدعاء مؤلف متضمن)(١٩). إن العقل السينمائى يمكنه أن يفكر (يتخيل، يخلق) "مضامين" عقل الشخصية. ومفهوم العقل السينمائى يعطى المتفرج قدرة على التوحد، مثلما ترى شخصيتان نفس المنظر، ولكن بمزاجين

عاطفيين مختلفين. إن العقل السينمائى يستطيع بصريًا وسمعيًا أن يفكر فيهما على نحو مختلف، وسوف يفهم المتفرج لماذا وكيف يرى رؤيتين مختلفتين، دون أن يحاول استنتاج من الذى يعطى هاتين النسختين. إنه مجرد الفيلم وهو يفكر.

ومع ذلك فعندما يبدو الفيلم كأنه عينا شخصية ما، هل نحن فى حاجة إلى أن نقول أن العقل السينمائى يعطينا نسخته عما يمكن أن تكون الشخصية تراه؟ ألا نستطيع أن نقول ببساطة أن هذا هو ما تراه الشخصية؟ فمن جانب، نحن فى حاجة إلى إدراك أن القرار المهم والفعال للفيلم هو أن يعرض لنا وجهة النظر تلك فى المقام الأول. لكن الأكثر أهمية هى هذه الطريقة فى فهم وجهة النظر وما تسمح لنا بأن نراه، مثلما ننخدع بوجود ما يبدو أنه المؤلف (على سبيل المثال، الحالة الكلاسيكية لقاتل يحكى أنه فقط "وجد" الضحية). علاوة على ذلك، فإن هذا يتيح تفسيرات أكثر تعقيدًا لوجهة النظر، وقد يساعدنا إلى أن نترجم إلى كلمات لماذا تم تصوير وجهة نظر محددة، على سبيل المثال، بطريقة لا تسمح للشخصية بأن "تمتلك القوة". وبالتأمل القريب للعلاقة بين العقل السينمائى والشخصية، فإننا نجد عدة مستويات للفيلم وهو يفكر حول أو فى اتجاه الشخصية، وللفيلم وهو يفكر بدلاً من الشخصية، وللفيلم وهو يفكر مثل الشخصية (وجهة النظر). وكما يفهم العقل السينمائى كل شىء داخل الكل، فإنه يمكنه القيام بالتفكير تجاه أى شخصيات. إن هذا يعنى ببساطة الفهم الشكلى للفيلم تجاه شخصياته (على سبيل المثال الصور المشوهة للأشرار، والصور الناعمة للحبيبة). ولدى العقل السينمائى القدرة على فهم الشخصية، وبالتالى فإنه "يفكر الفيلم" فى علاقته بالشخصيات، إنه يستطيع أن يوجه موقفنا تجاه الشخصيات، يبرزهم أطول من الحقيقة، أو يلونهم باللون الأصفر، أو بأن ينظر فى أعينهم بل إن الفيلم قد يعطى المتفرج فرصة التخمين، بمنحه المعلومات التى يفترض أنها قد تكون ضرورية لفهم القصة. إن العقل السينمائى يفكر طوال الوقت من ذاته.

وفى التفكير "بدلاً" من الشخصية يمكن للفيلم أن يعطى انطباعًا عن الحالة الذهنية للشخصيات، دون أن يقف جنبًا إلى جنب مع وجهة النظر. إننا فى الحقيقة قد

ننظر إلى الشخصية بينما نرى ما تشعر به. وبالتفكير على مستوى أقرب "كما" تفكر الشخصية - فيما تراه، وتفكر فيه، كيف تحكى أو تفسر، تحلم أو تهلوس، فكل ذلك يكشف عنه العقل السينمائى كما سبق أن أشرت. الخيالات والأوهام، الأحلام، الذاكرة، الأكاذيب، الواقع المشترك - إن العقل السينمائى يساعدنا على فهم ما لا نستطيع أحيانًا أن نميز الفرق فيه (قد تقودنا شخصية عبر ممر فى حديقة). وعندما يفكر العقل السينمائى فى أفكار الشخصية، عندما يقرر أن يعطى إحساسًا بتفكير الشخصية، فإنه يقدم "تنويعًا" على طريقة هذه الشخصية فى الفهم. إنه يمكن أن يقول أن هذه الشخصية تفكر فى ذلك، أو أنها تنظر إلى هذا المنظر على هذا النحو. (إنه لا "يعرض" الفكر البشرى. إنه لا يجعل الفكر البشرى مرئيًا)، وبذلك فإن صورة سينمائية (أو فكرة سينمائية) تعرض من ارتفاع رأس إحدى الشخصيات هى "تفسير" للطريقة التى يشعر بها العقل السينمائى تجاه ما تفكر فيه الشخصية. إن هذا ينطبق حتى على الأفلام التى تفترض أن تعرض التجربة المباشرة، مثل فيلم روبرت مونتجمرى "السيدة فى البحيرة"، وفيلم ديلمر ديفيز "الممر المظلم"، وهما مثالان جيدان صنعا فى عام ١٩٤٧[٢٠].

وفى العقل السينمائى يتكامل كل من نزعة التفكير الجديد والطبيعة الذاتية المتسامية. إن للعقل السينمائى أفكارًا "غير" محددة (صورًا غير محددة) ليست ذاتية، حتى لو كانت فكرة الذات مفترضة دائمًا فى الفكر الخاص "بنا". والفيلموسوفى تجد سببين لصياغة مفهوم حول كون التفكير السينمائى ذا نزعة ذاتية متساوية (أو أنه متجاوز للذاتية). الأول هو أن العقل السينمائى يبدأ فى قصده من اللامكان أو من عالم المنظور أكثر من وجهة نظر متفردة. والعقل السينمائى ليس خارج الفيلم، إنه الفيلم، ومنظور الفيلم هو "كل" الفيلم. إن هذا يُفصَح عنه إلى حد ما فى الصور ذات المركز المتطرف (فى المنظور) أو الصور ذات التكوين المشوش، والزوايا المستحيلة، والمواقف كلية الوجود. والفكر السينمائى المرن يحقق ذلك: فكِّر فى رحلة خلال صندوق قمامة فى "نادى القتال"، أو داخل محرك سيارة فى "السريع والغاضب". وكما أدرك بيلا بالاش فإن للسينما "منظورا خاصا بها، ويمكن أن تهب للأشياء ذاتيتها. أما

السبب الثانى، فإنه مع الفكر السينمائى يمكن لنفس المشهد أن يظهر كما لو أنه ذاتى، ثم يبدو بعد ذلك موضوعيًا، لكنه فى المرتين يجب أن يفهم على أنه تم التفكير فيه بواسطة العقل السينمائى. لقد وضع دولوز نظرية باعتبار العقل السينمائى حركة من مفهوم المونولوج الداخلى إلى مفهوم الرؤية الحرة غير المباشرة. وبتحريكنا ببساطة إلى الذاتى والموضوعى ومنهما - ونحن نقارن بينهما - فإن العقل السينمائى يصبح قصدية خالصة (ليس هناك فى الحقيقة موضوع قصدى). والفيلموسوفى تصوغ مفهومًا للكينونة السينمائية باعتبارها متجاوزة للذاتية، لأن كل اللقطات "الذاتية" و"الموضوعية" داخل الفيلم نتجت من خلال "فكر" العقل السينمائى: فالعقل السينمائى ليس ذاتيًا أو موضوعيًا، إنه الاثنان معًا، إنه كائن متسام على الذاتية. وبرغم أنه قد يبدو ذاتيًا أو موضوعيًا مثل فكرنا، فإنه سوف يظل دائمًا متجاوزًا للذاتية - وليست تلك محاولة لموضعة ما هو ذاتى، لكنه من نواتج ما بعد الذاتية (الحقيقى والمتخيل، الواحد والمتعدد، أنا وأنت، فى صورة واحدة). إن "الأنا" تصبح "آخر"، وهكذا يلتحم الذات والموضوع، "ويشارك" كل منهما الآخر.

إن بول ميساريس وجد فى كتابه "معرفة اللغة البصرية" نموذجًا جيدًا على اللقطة الذاتية/ الموضوعية المثيرة للتشوش: التفكير لنا، ثم الشخصية، ثم نحن مرة أخرى، كل ذلك فى لقطة واحدة[٢١]. إن ميساريس يسمى ذلك تحطيم التقاليد، لكن الدراسة السينمائية لا يمكن لها الاعتماد على التقدم والتقهقر حول ما يتصادف أن يكون التقاليد المعاصرة. وإن فهم المتفرج لفيلم مثل فهمه لكل الأفلام الأخرى سوف يؤدى إلى إفقار إمكانات التعبير الخاصة بالسينما: كما يلاحظ ميساريس لاحقًا فى كتابه، فإن المرء قد لا يستوعب نوعًا جديدًا من التكوين لأنه ببساطة يفهم النسخة التقليدية الأقدم لشكل التكوين. ويبدى العقل السينمائى هنا مرونة، وتلاعبًا، وتجاوزًا للذاتية، بما يسمح له أن يبتعد عن مرجعية ما كان قبل ذلك أسلوبًا "ذاتيًا" أو موضوعيًا" فى السينما. ومرة أخرى فإن العقل السينمائى يعمل من "اللامكان" المتجاوز للذاتية، يفكر لنفسه أو "لراوٍ سارد" أو لشخصية أو أيًا كان. إن العقل السينمائى يتعامل معها جميعًا: عرض شخصية "و" وجهات نظر لها معًا - فكيف لنا أن نحصل على مثل هذا

الإحساس العقلانى المتكامل بتفكير الشخصية. لكن الأهم هو أن العقل السينمائى يمكنه أن يعرض لنا الشخصية "من خلال وجهة نظر تلك الشخصية"، ويمكن له أن يكون ذاته ويكون لشخصية، موضوعيًا وذاتيًا - مثلما نرى شخصية مخمورة "من خلال" لقطة ضبابية خارج البؤرة ومترنحة يمكن أن تكون وجهة النظر الشخصية. لكن ليس هنا فقط، ففى كل مرة نرى لقطة "وجهة النظر" فإن العقل السينمائى هو الذى قرر أن يعطينا وجهة النظر تلك، كما أن العقل السينمائى هو الذى يمرِّر وجهة النظر من خلال قصدها الخاص. وإن روبرت بيرجوين يقتبس عن نظرية شلوميت ريمون كينان حول السرد الأدبى الشامل، وما يمكن تطبيقه على هذا الجانب من العقل السينمائى:

"حتى عندما يقدم النص السردى فقرات من الحوار الخالص، أو مخطوطة تم العثور عليها فى زجاجة، أو خطابات يوميات مفقودة، فبالإضافة إلى من يتحدثون أو كتاب هذه المعالجة هناك سلطة سردية "أعلى" مسئولة عن "اقتباس" هذا الحوار أو نقل ما كتبه الكتاب"[٢٢].

وبصرف النظر عن أى شىء آخر، فإن مفهوم العقل السينمائى يحل لغز الفيلم الذى يبدو كأنه يُظهِر وجهة نظر شخصية من موقع مستحيل، إن العقل السينمائى ينشط الألعاب السينمائية الذاتية-الموضوعية دون اللجوء إلى تشوش "من الذى يحكى؟". إن السينما تفكر دائمًا فى تفسير "لأفكار" شخصية ما فى الفيلم (حتى عندما يكون من الواضح أنه تفسير ليس صادقًا تمامًا). والكتّاب الذين يحاولون دفع الذاتية إلى السينما يوقعون أنفسهم فى مشكلات "البيان" (عن وجهة نظر شخصية بعينها) والتى هى ليست فى حاجة لأن توجد (إن اللغة تفتن لبهم وفكرهم، لتقودهم للبحث عما تجعلهم اللغة يؤمنون بوجوده).

وما سوف نصل إليه هو الحجة بأن مصطلح "ذاتى" يضع حدوداً للاستخدامات العديدة لمشهد ينبع من موقع شخصية ما. والفيلموسوفى تضيف كثافة شاعرية لصورة وجهة النظر بدمج الذاتية والموضوعية (الشخصية والفيلم). فإذا كان الفيلم يعطينا

شيئًا يمكن مقارنته برؤية الشخصية فإن الفيلموسوفى تدرك أن ذلك يمكن تفسيره، وتقديمه فى تنويعات مختلفة إذا قرر الفيلم ذلك. وفى الفيلموسوفى ليست هناك وجهة نظر خالصة، إنها دائمًا تفكير العقل السينمائى. إن هذا هو الاتساق التفسيرى الذى سوف يصبح مهمًا جدًا لتجربة المتفرج: عدم اتساق بعض السرد السينمائى وخداعه الكامل (مثل فيلم "مشبوهون اعتياديون") قد يربك المتفرج حول أصل ومنشأ صور الفيلم - ومفهوم العقل السينمائى يساعد المتفرج على الخروج من هذه الورطة المثيرة للتشوش. وفى تناقض مثير للاهتمام مع فيلسوفة لنظريات السينما الظاهراتية مثل سوبشاك، فإن العقل السينمائى تتم صياغة مفهومه كمتجاوز للذاتية لكى يسمح للمتفرج أن يتتبع أفعاله القصدية دون أن يراها تنبع من مصدر ذاتى مفرد. إن العقل السينمائى يفكر - ليس هناك ساحر "معين" وراء الستار يشد الخطوط لكى يحرك المنظر، إن المنظر ببساطة يتحرك بواسطة الفيلم.

الفكر السينمائى الشكلى والمرن

بالإضافة إلى عمله فى بناء وتنظيم العالم السينمائى، فإن العقل السينمائى يقوم أيضًا بتصميم هذا العالم من خلال التفكير السينمائى الشكلى المرن. وبكلمات أخرى، فإنه إلى جانب "القصد" البسيط للتفكير السينمائى الأساسى يوجد "الاندماج الفعال فى المشهد الذى يتم تناوله. فأولاً، التفكير السينمائى المرن هو الذى يغير العالم السينمائى الأساسى من الداخل إلى الخارج، إنه تفكير سينمائى يعيد الخلق وهو يخترق العالم السينمائى ليمزقه ويقطعه إربًا، ليغير شكله من الداخل، وهكذا فإننا نواجه كائنًا سينمائيًا يمكن أن يتخيل أى شىء، يمكنه عندما يريد أن يعيد خلق عالم من الممكن التعرف عليه. لقد كانت المؤثرات الخاصة تقوم منذ ميلييس بإعادة خلق العالم السينمائى، كما لاحظنا سابقًا، وعند جيلبير لاكونت فإن "جبال الهيمالايا يمكن أن تظهر فى حجر كريم فى خاتم"(٢٣). والتفكير السينمائى المرن المعاصر (الرقمى) يدفع سوبشاك إلى أن تعيد التفكير فى الطبيعة المتجسدة للجسد السينمائى عندها:

"إن المكان الإلكتروني يقطع الأوصال" كما تقول[٢٤]. ومن الأمثلة الجيدة على التفكير السينمائي المرن ما يمكننا أن نجده في فيلم "قتلة بالفطرة"، فعند إحدى النقاط يلتوي وجه ميكي وتتغير ملامحه بواسطة العقل السينمائي، ليجسد طبيعته الشيطانية في صورة مادية. (مرة أخرى قد نقول أن هذا المشهد هو "التفكير" وأن التشويه هو "الفكر"). إن هذا التفكير السينمائي الجديد المرن يمكن أن تكون له وظائف شعرية ومتسامية عديدة، برغم أنه حتى الآن يستخدم أساساً لخدمة أفلام الفانتازيا والرعب. وعندما نتأمل العالم المسطح من خلال هذا النوع من التفكير السينمائي فإن هذا يمنحنا العديد من النتائج الممكنة المثيرة للاهتمام. ولكن بشكل عام فمن خلال صياغة مفهوم للعقل السينمائي الذي يخلق ويعيد خلق عالمه السينمائي فإنه يمكن لهذه الأنواع من تمزيق الذات أن توضع في تصنيفات عامة للأساليب.

ومع التفكير السينمائي المرن فإن المفارقة (التي سبق ذكرها) عن كيف يمكن للسينما أن تحتوي على موقف تجاه أشيائها بينما هي أشياؤها، هذه المفارقة تثور مرة أخرى. هناك نقطة أساسية يجب تذكرها هنا: إن العقل السينمائي تتم صياغته في مفهوم لكي تساعد المتفرج على استخراج معظم ما في السينما. لهذا فإن المتفرج يرى أشياء يمكن التعرف عليها، والتي تتغير عن طريق العقل السينمائي، ويجب علينا أن نقول أن العقل السينمائي يقصد وينزع إلى أشياء عالمه السينمائي. إن كل التفكير السينمائي هو موقف أو قصد تجاه العالم السينمائي وشخصياته. ومفهوم العقل السينمائي يساعد ببساطة في شرح كيف ولماذا يمكن للسينما أن تعيد التفكير بشكل مرن في الأشياء التي نتعرف عليها. والأمر ببساطة هو أنه بالتفكير السينمائي المرن يمكننا التأكد من أن العقل السينمائي يقيم في أشيائه بنفس القدر الذي يقصد إليها على نحو شكلي. إن التفكير السينمائي المرن ممكن لأن العقل السينمائي يسكن بسلطته في العالم السينمائي. وهذا الأسلوب من القصد، حيث "تتغير أشكال" الأشياء، يكشف عن الطبيعة المتكاملة للكينونة السينمائية، يكشف عن حقيقة أن موضوعات السينما وأشياءها "يتم خلقها". وبهذا المعنى فإن سوبشاك ليست على خطأ عندما نقول إن للسينما "تجربة" ومعايشة في الأشياء الفيلمية التي "تراها"، ثم في منتصف

الطريق تستكمل فهم القصد السينمائى. (وبصرف النظر عن أى شىء آخر، فإن مفهوم "التفكير" يتيح لغة ومصطلحات أكثر تنقيحًا فيما يتعلق بالصورة المتحركة "الناطقة" أكثر من مصطلحات الرؤية والإدراك). وفى التفكير السينمائى المرن تملك السينما قوة وسلطة أكبر، إنها "تقيم" وتسكن فى أشيائها، لقد خلقت هذه الأشياء على الصورة التى نراها عليها. وفى التفكير السينمائى المرن ليست للسينما "تجربة" فى شىء ما (شخصية، مكان)، "إنها هذه الأشياء بالفعل". وفى الفيلموسوفى لا توجد للفيلم تجربة "عن" الأشياء، لأنه فقط يملك تجربة سينمائية، وربما حتى ليس ذلك، إنه يملك فقط أفكارًا سينمائية. وقد نستطيع القول إن للعقل السينمائى "تجربة ومعايشة سينمائية" للأشياء والشخصيات، إنه لا يمكن أن ينفصل أبدًا عن الصور والأصوات التى يعرضها. إن العقل السينمائى يفكر فى صورة تحتوى على انتباهه و"الأشياء" باعتبارهما أمرًا واحدًا.

إن تفكيرنا يستجيب للعالم، ويتحرك فى اتجاهه بينما يتغير أمامنا (مزيج من التفكير والطبيعة/ التى لم يتم التفكير فيها - هذا المزيج يصنع عالمًا ظاهراتيًا). والعقل السينمائى، لأنه يقيم فى السينما، لأنه هو السينما، فإنه يعمل "من الداخل إلى الخارج". وبمجرد أن تكون هناك أشياء وكاميرات، فإنه لا يبقى إلا التفكير السينمائى. لذلك فإن للعقل السينمائى طبيعة مزدوجة: إنه يقصد إلى العالم السينمائى، وهو فى الوقت ذاته "يكون" هذا العالم السينمائى. إنه يتحكم فى كل ما يخلقه ومع ذلك فإن له مواقف مختلفة تجاه ذاته. إنه يخلق، وينظم ويتلاعب. إنه "يستحوذ على ويتحكم فى" الزمان والتجربة. وبكلمات قاطعة فإن موقف العقل السينمائى وتأثيره على أشيائه يحدثان فى وقت واحد - إن السينما تخلق الأشياء وتفكر فيها بطريقة محددة فى وقت واحد.

لكن معظم التفكير السينمائى ليس تغييرًا جذريًا للعالم السينمائى طبقًا للتفكير السينمائى المرن. وأغلب التفكير السينمائى يعرض مستويات عديدة لشخصيات وأماكن تبدو عادية. (إن المتفرج لا يرى مستويات، فبمفهوم التفكير السينمائى فإنه لا يرى شخصًا "محبوبًا"، ومكانًا "يمكن تصديقه"، ومسدسًا "مرغوبًا فيه"). وبينما يكون

التفكير السينمائى عادة مسطحًا وواقعيًا (وهو ما يفضل آخرون أن يطلقوا عليه تفكيراً سلبيًا)، فإن هذا التفكير السينمائى الشكلى هو بالضبط ما "يحيط" بالناس والأشياء المرئيين، إنه اندماج العقل السينمائى مع الدراما التى يتناولها، واضعًا فى اعتباره إمكانيات التدخل والتصميم. إن التفكير السينمائى هو "الطريقة" التى يعيد بها العقل السينمائى التفكير فى العالم السينمائى - الطريقة التى يعرض بها الفيلم ما يراه. وبالنسبة لباركر تايلر فإن السينما "تجسد طرق الرؤية"(٢٥)- إن كل شىء يتم عرضه بطريقة محددة بواسطة الفيلم. لذلك فإن التفكير السينمائى الشكلى يهتم بـ :الزووم، واللقطات المقربة، والتوليف السريع، والخروج من البؤرة، وحبيبات الصورة الخشنة، واللقطات على الرافعة، والحركة المعكوسة، ومرشحات الضوء، وما إلى ذلك. إن الفيلموسوفى تترجم بشكل أساسى هذه العناصر التقنية إلى أعمال درامية للعقل السينمائى تم التفكير فيها مليًا على نحو شاعرى.

ليس من المقصود من التفكير السينمائى أن يكون "بديلاً" عن تقاليد "نقد الميزانسين"، بل إنه امتداد له. لقد اهتم نقد الميزانسين تقليديًا بمدى واسع من عناصر العالم السينمائى - مثل الإضاءة، والأزياء، والتمثيل، وتصميم الديكور، والإكسسوار، والمساحة، كما اهتم بكيفية تغير معانى هذه العناصر بواسطة زاوية الكاميرا، والحركة، واللون، والتأطير، وما إلى ذلك. والفيلموسوفى محاولة للامتداد بهذه المساحة من اهتمام الميزانسين وتنظيمها: إن السينما تفكر دائمًا فى شخصياتها وأشيائها، وهذا التفكير درامى ومقصود من الفيلم ذاته.

هناك مثال من فيلم "كازابلانكا"، دليل جميل على أن قصد العقل السينمائى يأتى عندما نرى ريك للمرة الأولى. إن العقل السينمائى يثير اهتمامنا عندما نرى فى البداية يد ريك وهو يوقع على ورقة، ثم يتحرك فنرى وجهه فى نفس الوقت الذى تتراجع فيه الكاميرا قليلاً لكى تكشف عن الرجل الذى نتوقع أن نقابله، وكأننا عميل يقابله للمرة الأولى ثم يكتشف فجأة أنه يجب ألا يحدق فيه على هذا النحو. إن العقل السينمائى يفكر فى هذه الطريقة فى رؤية شخص مثل ريك ورد الفعل تجاهه. (العقل السينمائى

لا يفكر فى المعانى، إنه يفكر فى الأحداث الشكلية التى يمكن أن نشعر من خلالها بالمعانى). وفى فيلم "دوار"، عندما نرى جودى خارجة من الحمام فى غرفتها بالفندق، وقد غيرت من شكلها تماماً، وقد غرقت صورتها فى وهج أخضر، فيجب علينا أن نفهم أن العقل السينمائى يفكر مباشرة فى هذه اللحظة ككل (التأطير، وشريط الصوت، والحركة، واللون). إن العقل السينمائى يكشف عن أفكاره ومعتقداته من خلال "خطاب" أو معالجة، أى من خلال التأطير والتلوين والبؤرة واللقطة والمقربة وما إلى ذلك. وهكذا فإن التفكير السينمائى هو التفكير الأسلوبى للعقل السينمائى، كيف يفكر العقل السينمائى فى الفيلم (ويقدم له الأفكار)، مثلما "يدور الفيلم حول جاك، شاعراً باضطرابه". وسوف تكون هناك مناقشة مستفيضة للتفكير السينمائى الشكلى فى الفصل السابع، لذلك سوف نعود إلى السؤال حول طبيعة العقل السينمائى والتفكير السينمائى.

ما بعد الظاهراتى

لقد كانت الظاهراتية مفيدة فى توضيح حضور العقل السينمائى فى عالمه (مقاصده وكينونته)، لكن السينما ليست ذاتها ظاهراتية بالتحديد، لكن وضع مفهوم للسينما باستخدام زرع الظاهراتية فيها سوف يؤدى إلى الكثير من التقييد. وبالنسبة لسوبشاك فإن السينما ما بعد ظاهراتية، فى أنها تخبرنا بأشياء عن ظاهرتنا، على سبيل المثال فنحن بشر نقصد إلى غياب الأشياء التى نراها جزئيًا (الأوجه الأخرى للمكعب)، بينما يقصد العقل السينمائى إلى الحضور فقط بواسطة التفكير فى الأشياء بطريقة محددة (الزاوية، اللون، المسافة). وهذا الوجه الفلسفى للسينما هو وجه دقيق، لكنه إلى حد ما غير مفيد بالنسبة للمتفرج. إن ذلك سوف يتبعه أن محاولة جعل السينما تجسد التجربة البشرية الصحيحة ظاهراتيًا سوف يضع بدوره القيود. إن العقل السينمائى يستطيع أن يكون أى شىء، وأن يذهب إلى أى مكان، إنه وجود مرن تم إنكار وجوده بشكل واضح فى فيلم مثل "سيدة فى البحيرة" الذى ابتعد - كما

أشارت سوبشاك – عن إدراك "العناصر "المتسامية" فى وجوده المجسد"[٢٦].إن للعقل السينمائى ظاهراتيته السينمائية الخاصة، طريقته الخاصة فى الانتباه إلى عالمه (إنه يفكر فى امرأة محبوبة من خلال بؤرة ناعمة، ونحن لا نفعل ذلك). إن السينما تقدم ظاهراتية أخرى. والعقل السينمائى هو شيء آخر، وله طريقته الخاصة فى تفكيرنا فيما "يدركه" و"يسمعه".

لكن هل يجب علينا – كما يقول نويل كارول، أن نعرف أكثر بكثير عن العقل البشرى قبل أن نقيم أية "رابطة" بينه وبين السينما؟ من ناحية فإن كارول يستخدم التناظر والتشابه بينهما، عندئذ فإنه يركز بشكل ضيق على الاستبدال الشكلى للرؤية بالفكر. وهكذا فإن انتقاده لنظرية للسينما تجد "العمليات السينمائية كأنها مصاغة فى نموذج العمليات الذهنية"،[٢٧] هذا الانتقاد ليس من الصعب الاختلاف معه. وعلى عكس مونستربيرج، وعلى عكس النظريات السينمائية التى ينتقدها كارول، فإن الفيلموسوفى لا تحاول – على سبيل المثال – البرهنة على أن اللقطة القريبة "مساوية للعملية النفسية للانتباه"[٢٨].كما يجادل كارول فى أن المرء لا يمكنه استخدام العقل كمفهوم فى التنظير للسينما لأننا لا نعرف ما فيه الكفاية حول كيفية عمل العقل ذاته. بالضبط، فالعقل السينمائى يمكن أن يجعلنا نشعر بالأشياء، ونجد أن من الصعب تفسير هذه العملية. ولكن بفحص مصطلحات التشبيه بالعقل لوصف السينما فإننا لا نعطى فقط اللحم الحى للأشكال السينمائية، فربما نكون أيضًا نساعد فى تفسير عقولنا ذاتها. (لماذا لا تستطيع السينما أن "تساعدنا" فى بحثنا عن نظرية "أكثر ملاءمة" عن العقل؟). إننا نتحدث عن العقل بشكل طبيعى بدون معرفة متخصصة. وإن من المثير للاهتمام هو اللغة التى نستخدمها لكى نقترب من تفسير العقل، والذى يعكس – بالعديد من الطرق – اللغة التى نستخدمها لكى نقترب من "وصفه" بالصور السينمائية.

إن العقل السينمائى يفكر أفضل منا، كما أنه يتجاوز تفكيرنا: إنه لا يستطيع فقط أن يعرض لنا الأشياء الحقيقية التى كانت من قبل مغلقة أمامنا (الخلايا، عيون الحشرات، وما إلى ذلك)، لكنه يعرض لنا أيضًا أحداثًا وأشكالاً غير حقيقية على

الإطلاق. والحركة البطيئة هى نموذج جيد، فهى تعرض لنا صوراً لا يمكن لنا أن حصل عليها بأنفسنا (وذلك برغم مفارقة أن الحركة البطيئة يتم إعطاؤها دائمًا تفسيراً ظاهراتيًا). إن السينما عند إبستين "عين مستقلة عن العين".[٢٩] والسينما ترى بدون عينين، وتراقب دون إدراك، وتخلق الصور دون بصر، وتفكر بدون وعى. إن العقل السينمائى لديه قدرات أقل وأكثر منا، إن له قدرات مختلفة عنا. إن التفكير السينمائى ببساطة يختلف عن تفكيرنا. والفيلموسوفى تؤمن بأن السينما مختلفة إلى حد كبير عن التجربة البشرية - ربما يكون لهما أبنية متشابهة، لكن عالميهما متوازيان، حيث كل شىء مختلف قليلاً (خذ مثلاً العمق ونسبة أبعاد الشاشة واللون وغياب قفزات العين فوق الصورة السينمائية الأساسية). ومن المحورى لمفهوم العقل السينمائى كون التفكير السينمائى جديداً، إنه تفكيراً موازٍ (وتفكير ما بعد الفكر أيضًا). إن التفكير السينمائى يتجاوز تفكيرنا (ويساعدنا على أن نفهم تفكيرنا). إنه ليس فيزيقيًا، ولا ميتافيزيقيًا، لكنه ما بعد الميتافيزيقا فى قدرته على التفكير. لكننى سوف أترك الأكثر تفصيلاً لهذه الأفكار حتى يأتى الفصل الأخير.

ما التفكير السينمائى ؟

إذا لم يكن العقل السينمائى مناظراً تمامًا لعقلنا، وإذا كان التفكير السينمائى مختلفًا عن تفكيرنا، إذن ما هو نوع التفكير الذى تقوم به السينما؟ إن ما "يكونه" التفكير السينمائى يمكن عرضه فقط من خلال الأمثلة، ومجمل الفصل السابع سوف ينشغل بمثل هذا المشروع، لكنه أمر آخر أن نشرح ما هو "نوع" تفكير التفكير السينمائى. وإذا وضعنا فى الاعتبار الأفكار التى وردت فى الفصول السابقة فقد نستطيع أن نبدأ بفصل هذا التفكير السينمائى عن كونه مقيداً بأشكال وأنماط محددة من السينما. إن التفكير السينمائى لا يعتمد على الشخصيات أو المؤلفين المتضمنين، وهو لا يوضع ببساطة فى نفس الصف مع "الكاميرا"، وهو ليس ببساطة إشارة إلى قصص أو تلميحات فلسفية، وهو لا يعتمد على مخرج مبدع، وهو ليس شبيهًا بالحلم

أو اللاوعى، ولا ينطبق فقط على السينما التجريدية أو المتأملة لذاتها، وهو ليس مناظراً للتفكير والإدراك البشريين. دعنا نأخذ هذه المقارنة الأخيرة المهمة: إن التفكير السينمائى ليس شبيهًا بالتفكير البشرى. إن هذا يعنى أن العقل السينمائى لا "يعرض" الفكر البشرى، وهو ليس مرآة لعقولنا، إنه لا يجعل الفكر مرئيًا، إنه ليس ببساطة الأفكار المتخيلة لشخصية يتم عرضها بواسطة السينما، إنه ليس عن إعطاء "حالات داخلية"، إنه لا يعرض حالات مجازية أو ذهنية، وليس وعيًا تحول إلى شىء (كما يحدث فيما يتعلق بالوعى البشرى).

إذن ما هو التفكير البشرى؟ إنه التخطيط، والتأمل، وحل المشكلات، وحلم اليقظة، والعقلانية، والحكم والتخيل. إن للتفكير البشرى أفكاراً أو صوراً فى الذهن. الآن، تستطيع السينما أن تعرض الصور الخيالية وأحلام اليقظة، لكن هل تستطيع أن تعرض العقلانية والحكم؟ أستطيع أن أقول أنها يمكنها ولا يمكنها أن تفعل ذلك. إنه لا يمكنها بمعنى أن عقولنا تستطيع تحقيق العقلانية دون أن "تعرض" مادياً هذه العقلانية، إن هناك نتيجة لها، قراراً أو رأياً، لكن ليس هناك مظهر للعقلانية. كما أن السينما "تستطيع" بمعنى أنه يمكنها أن تعرض حكم شخص بأن تعرضه لنا بطريقة محددة – إننا لا نستطيع إظهار أحكامنا، إننا نستطيع أن نخبر شخصًا ما بحكمنا النهائى. وهكذا فإن السينما تستطيع أن تفكر أقل وأكثر منا. وهذا هو السبب فى أن مسألة "التشابه" بينهما ترد كثيراً. يجب علينا أن نبدأ من نقطة أن التفكير السينمائى والتفكير البشرى مختلفان، ثم نتحرك قدمًا لكى نسأل أى نوع من التفكير تعرضه لنا السينما، أكثر من لومنا إياها على عدم قدرتها على أن تعرض برهانًا جدليًا ما.

كما أن التفكير السينمائى ليس (بالتحديد) مجازيًا. إن المتفرج على أفلام إيزنشتين يصل إلى حالة من النشوة بسبب "مجازية" الفيلم. فهناك صور محددة (خاصة تلك التى تحتوى على رموز) تشير إلى معنى أعم، وهذه الصور يجب أن تكون مفتوحة لكى تصبح (أو لكى تشير إلى) تيمة الفيلم. إن المونتاج الذى يصنع مجازاً يصبح صوراً للفكر فى عقل المتفرج. إن السينما تجعلنا نفكر، تجعلنا نقيم علاقة بين

الفيلم وأفكار أخرى، ولكن ذلك ليس سببًا إلى أن ندعو الفيلم شيئًا مفكرًا. إن حركة فى الفيلم ليست بالتحديد مجازية، إنها تؤثر على نحو فورى، لتعطى المتفرج معرفة حول موضوعات الفيلم دون أن تضطرنا للتفكير أو الرجوع إلى أفكار خارج الفيلم. إن التفكير السينمائى "موجود داخل السينما"، ويمكن للمتفرج أن يراه عندما يعتنق مفاهيم الفيلموسوفى. وحتى لو كان العقل السينمائى يتعلق بالمفاهيم أكثر من الوصف الإمبريقى للسينما، فإنه ليس متساميًا، إنه حقيقى وفعال،- إننا نستطيع بالفعل أن "نرى الفيلم وهو يفكر" إذا قبلنا المفاهيم التى تصنعها الفيلموسوفى.

وقد تسأل، إذن لماذا نطلق عليه التفكير إذا لم يكن يشبه تفكيرنا. إن التشابه بين العقل البشرى والعقل السينمائى هو تشابه وظيفى (أو موازٍ) أكثر من كونه تشابهًا ظاهراتيًا. لقد أدرك أندرو ويكلير ذلك فى مناقشته فى عام ١٩٧٨ لمونستربيرج،(٣٠) وبالنسبة لبروس كاوين فإن عقل المتفرج يرى فى السينما "نسخة من عملياته الخاصة"(٣١). إن الفيلم يمثل "نسخته الخاصة" للتفكير البشرى، وهذا ليس معناه أن اللقطة القريبة "تقوم بوظيفة" الانتباه البشرى، لأنها تمثل انتباهًا سينمائيًا مختلفًا تمامًا. والفيلموسوفى تدرك أن السينما كانت تفكر دائمًا (وتتساءل، وتحكم)، والفيلموسوفى تقوم ببساطة بصياغة ذلك فى مفاهيم. إن القول بأن العقل السينمائى "يفكر" هو بمعنى الانتباه، والخلق، والمعرفة. إنه عقلها الخاص، وطريقتها الخاصة، فيما يتعلق بالتفكير - إنها تقوم لنفسها بتصميم أفكار جديدة. إنها حرة فى أن تفكر فيما تريده (وهى على عكس الفوضى النسبية فى أذهاننا، فإن الأفلام تستطيع أن تفكر فى الصور الواضحة الدقيقة). ومن خلال التأثر بفكرة الإمكانيات (غير الممكن تحقيقها) الخاصة بالوعى، فإن ذلك بالتحديد تفكير "سينمائى". وذلك هو السبب هو أن من المطلوب وجود مصطلحات جديدة: إن السينما تعرض لنا "التفكير السينمائى"، الذى ينبع من "العقل السينمائى". وإذا كنت تتذكر فبالنسبة لآرتو فإنه كان على الأفكار البشرية لكى تظهر فى السينما أن "تخضع لعملية سحق"(٣٢)، يجب أن تُطحن إلى أصولها الأساسية قبل أن تعود للحياة من خلال السينما. وبمعنى عام فإن هناك طريقتين كلاسيكيتين يقال إن السينما تفكر بهما. إن هذا الفيلم يجعل المتفرج يفكر،

بينما يجسد ذاك الفيلم ذاته التفكير. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه أطروحة الصدمة، وأطروحة الفعل/ الحلول الذاتية. والفيلموسوفى تجد أن إحداهما تشمل الأخرى فى العادة، فالسينما لا تستطيع خلق تفكير جديد فى المتفرج دون أن يقال إنها هى ذاتها "تفكر".

وفى أطروحة الصدمة الكلاسيكية، ففى العادة فإن التوليف-التحولات هى التى تخلق المفاهيم فى عقل المتفرج. إن الصدمة الناشئة عن لقطتين تصنع فكرة داخل المتفرج. وإن تذبذبًا فى المخ يتيح للمتفرج الفكرة التى يقصدها العقل السينمائى، ولا يستطيع المتفرج فى العادة إلا أن يستقبل الصدمة ويشعر بالفكرة. وفى نسخته "الصدمة إلى فكرة" للتفكير السينمائى يكون المتفرج دائمًا كائنًا مستقلاً بذاته، "كالإنسان الآلى" الذى لا يفكر ويخضع للقوانين الفيزيائية، ولا يستطيع إلا أن يصنع رد فعل للصدمة بأن يبدأ فى التفكير. وكل من إيزنشتين ودولوز يصنع نظرية عن الحركة الثانية، فى العودة. إن التفكير الجديد للمتفرج يأخذه عائدًا إلى الفيلم، وهكذا فإن التجربة المستمرة للسينما تصبح دائرة من الصدمات والتفكير: صدمة، فكرة، عودة إلى الصور، صدمة ثانية، فكرة، عودة إلى الصور، صدمة ثالثة. إن هذه الصدمة تؤدى إلى طريقة جديدة فى التفكير، تفكير بالصورة فى المفاهيم الوجدانية (نوع جديد من تفكير المتفرج سوف أتناوله بالتفصيل لاحقًا).

والصورة - العلاقة عند دولوز هى امتداد لأطروحة الصدمة إلى فكرة، وهكذا عندما ننسب "التفكير" إلى السينما فإن ذلك يكون بالطريقة التى تدفع بها صور محددة المتفرج إلى أن يقيم علاقة بين تلك الصورة والصور والأفكار الأخرى. إن الصورة-العلاقة عند دولوز تحول صور الإدراك والفعل والتأثير العاطفى، أى أنها تعطى هذه الصور وجهًا ذهنيًا (الحركة تصبح علاقة، اللقطة القريبة تصبح علاقة، وما إلى ذلك). إن هذه العلاقات تجريدية أكثر من كونها طبيعية: فالعقل السينمائى يحاول أن يخبرنا بأشياء لم نكن نفترضها بأنفسنا. وتلك هى أيضًا حالة شخص آخر مثل جيلبير لاكونت، فعنده تتيح تحولات التوليف أسلوبًا كلاسيكيًا فى التفكير من خلال إقامة علاقات (من هذا إلى ذاك). ويقدم دولوز الحجة على أن أفلام هيتشكوك تقدم أفضل

مثال على الصورة-العلاقة. إن العقل السينمائى عند هيتشكوك يترك الشخصيات وراءه لكى يقوم "بفحصه" الخاص لدراما العالم السينمائى، ويصنع التفكير السينمائى (الحركات، التحولات إلى الأشياء) الذى يدفع المتفرج إلى أن "يفسر" العلاقات التى يوحى بها التفكير السينمائى[٣٣]. وعندما يخبرنا فيلم "النافذة الخلفية" كيف كسر جيفريس ساقه، فإن الصورة والتفكير اللذين يتم عرضهما يصنعان علاقة مفهومة. إن العقل السينمائى يكشف العلاقات بين الناس والأشياء (بين الساق المكسورة، وصورة فوتوغرافية لسيارة سباق، وكاميرا محطمة). ولدى صورة العقل السينمائى شىء أو موضوع: العلاقة (بين صورة السباق والكاميرا المحطمة وساق جيفريس المكسورة).

تلك هى الطريقة التى "يعمل" دائمًا بها التفكير السينمائى على نحو أساسى: نحن نشعر بالمفهوم بسبب صورة، لذلك نربط المفهوم بهذه الصورة (مما يؤدى إلى - أو بسبب أننا نملك - مفهوم التفكير السينمائى فى عقولنا أثناء مشاهدتنا الفيلم). إن الفكرة (العلاقة، الفكرة الغامضة) تتوسط بين الصورة والمتفرج. والصورة، وما يشعر المتفرج أنه تفكير الفيلم، يقيمان علاقة، وهذا الشىء "الثالث" هو "الذهنى" عند دولوز - من خلال فهمه لـ سى إس بيرس. وهكذا فإن التفكير السينمائى يخلق نوعًا من ذلك "الثالث" عند بيرس، الصورة و"حدثها"، معناها المفكِّر، يصبحان فى علاقة. وهكذا فإن العلاقة-الصورة هى الصورة الذهنية بالنسبة للمتفرج، صورة الفكر. نحن نقول عندئذ إن الفيلم كان يفكر فى تلك الفكرة - أن تحاول الصور خلق فكرة فى عقل المتفرج. وصورة الفكر لدى المتفرج تصبح فكر الفيلم. والصورة تفسر لأن الصورة تدفع المتفرج للتفسير. لهذا فإنه فى أطروحة الصدمة فإن الفيلم يفكر لأن الصورة تدفع المتفرج للتفكير.

وفى النهاية فإن أى مفهوم عن التفكير السينمائى يجب أن يدور حول أطروحة أن المتفرج عليه أن يفكر، أن يخلق أفكارًا جديدة، بسبب الفيلم. لكن مفهوم التفكير السينمائى لا يمكن أن "يتأسس" على أطروحة أن على المتفرج أن يفكر، وهذا هو السبب فى أن أطروحة الصدمة/ العلاقة ليست إلا أحد أوجه التفكير السينمائى.

ودولوز نفسه تقدم من هذا التناول الخشن للصدمة/ العلاقة حتى نجعل المتفرج يفكر، تقدم إلى مفهوم أن السينما فكر جديد، ينمو أكثر من كونه أفكارًا صادمة فى عقل المتفرج. وبالنسبة لدولوز فإن هوية الصورة والمفهوم تعنى السينما التى يكون جوهرها "الفكر ووظيفته"(٣٤). إن للسينما صورها الخاصة للفكر، التى تعيد خلق أشياء وموضوعات السينما، تعيد دراسة السينما السردية. وفى التفكير السينمائى تكون الصور، والتكوينات داخل الكادر، والحركات، متجاوزة للذاتية، كما تكون تفسيرية على نحو حر. إن للتفكير السينمائى طريقته الخاصة فى صياغة الزمان، فالسينما تتحرك بحرية خلال وحول الزمان، ويمكن أن تكون لا خطية ولا متعاقبة. ويمكن للعقل السينمائى أن يقرر أن يحرك الدراما على نحو جانبى، لتتحرك فيما وراء "سردية" حكاية القصة إلى صورة وصوت خالصين. إن التفكير السينمائى المعتاد كلاسيكيًا متعاقب زمنيًا، ويستخدم أشكال التفكير الحسى، لكن يمكن للتفكير السينمائى أيضًا أن يُظهر نفسه فى صدوع تحولات التوليف - "بين" و"و" - لكى يخلق ما أطلق عليه دولوز فرق الإمكانية. إن السينما "تقوم" بالتفكير، أكثر من كونها "تحض على" التفكير. والتفكير السينمائى متأصل فى الفيلم. والعقل السينمائى ينعكس على الشخصيات والأشياء داخل العالم السينمائى. وهذا الانعكاس له قطبان للانتباه - إنه يمكن أن يكون حسابيًا أو تأمليًا، تأكيديًا أو متسائلاً، أو العديد من التدرجات بين هذين القطبين.

إن السينما يمكن أن تستدعى لنا إمكانية رؤية ما هو سيكولوجى "من خلال" السلوك. لذلك فإن التفكير السينمائى هو شكل سينمائى للسلوك - فالسينما مؤلفة من أفعال وأحداث شكلية للحركة أو التحولات الزمانية. وهذه الأفعال السينمائية الفيزيائية تكشف عن "فعل" العقل السينمائى. وفيما يتعلق بالحركة الثالثة عند دولوز فإن الوحدة بين الفكر والصورة هو "الفكر- الفعل" (صدمات الحركة الأولى ينتج عنها أفكار "نقدية"، والحركة الثانية من الفكر إلى الصورة يطلق عليها فكرة "منوِّمة"). وعلى سبيل المثال، فإن العقل السينمائى قد يستخدم الحركة المتدفقة فوق مجموعة من الناس لكى يفكر فى علاقة بين هؤلاء الناس (انظر على سبيل المثال فيلم "هارمونيات فيركمايستر" عند نهاية الفصل السابع). وكما لاحظ جيرارد فورت باكيل، فإن نشاطات التكنيك

(الشكل السينمائى) ينتج عنها مفهوم محدد للشخصيات والأشياء فى السينما. وهكذا فإن الحركة تصبح جزءًا أساسيًا من التفكير السينمائى، برغم أن الفيلموسوفى قد لا توافق تمامًا على ما يقوله هنرى بيرجسون: "غير متحرك، إنه فى حالة محايدة، فى حركة هى الحياة ذاتها"(٣٥). إن الصورة ذات التكوين الساكن لا تزال لحظة من لحظات التفكير السينمائى، لكن الحركة تبث الفعل فى التفكير السينمائى بالعديد من الطرق، لتجعله عقلانيًا أو متسائلاً أو متعلقًا بالتاريخ أو ما إلى ذلك.

ومع ذلك، فمع اعتبار عدم قدرة السينما على أن تمثل بدقة "الحجة" أو "المنطق"، وهما من أساسيات التفكير البشرى، هل يجب عدم تسمية هذا الفعل السينمائى "الشعور السينمائى"؟ إن المشاعر الإنسانية غريزية أو حدسية، لكنها يمكن أن تتطور إلى عواطف (مشاعر قوية). كما يمكن لها أيضًا أن تمثل معتقدًا وليدًا أو رأيًا غامضًا (نحن نشعر بطريقة ما تجاه شىء ما). إن معظم الفن يعبر عن مشاعر أو عواطف، والسينما عند بيلا بالاش يمكن أن تعرض لنا "العواطف غير المرئية"،(٣٦) ومن الحقيقى أن معظم الأشكال السينمائية تجسد جانبًا عاطفيًا من "التفكير": إن الألوان توحى بمزاج محدد، والحركات غير دقيقة فى تأثيرها، ويمكن للتأطير أن يكون حسيًا، إنها أشكال تشبه المشاعر البشرية أكثر من التفكير الصارم. إذن لماذا لا نطلق عليها جميعًا الشعور السينمائى؟ أولاً وقبل كل شىء، فإن التفكير السينمائى هو "سينما" تفكر، والأشكال والأساليب السينمائية غير الصارمة فى تأثيرها، لذلك فإن التفكير السينمائى يشير بالفعل إلى تفكير "عاطفى". لكن الأكثر أهمية أن التفكير السينمائى مصطلح يغطى العديد من الأوجه، التى تشمل الشعور السينمائى. نحن نفكر ونشعر، والعقل السينمائى يفكر ويشعر، لكن كلاً منهما يمكن أن نطلق عليه تفكيرًا. معظم التفكير السينمائى قد يكون عاطفيًا أو حسيًا، لكن المصطلح يسمح لكل أنواع القصد أن تصبح سارية فى السينما، فالفيلم يمكن أن يقصد عاطفيًا أو بنيويًا أو بشكل أكثر صرامة تجاه الشخصيات والأشياء (على سبيل المثال إيزنشتين، أو أفلام جودار البحثية، أو التعبيرية الأكثر دقة عند هيتشكوك أو سكورسيزى). ومفهوم التفكير السينمائى يسمح بكل من هذه الأفعال.

والجزء الخلاق من هذا المفهوم هو ما يتعلق ب "الاختيار"، و"الإيمان" (أو "التصديق")، و"الحكم" - إنها عناصر مهمة فى التفكير الإنسانى، وهى السبب فى أن مفهوم التفكير فيما يتعلق بالسينما قد نشأ. إن السينما لا تستطيع أن تفكر بدون اختيار، وإيمان، وحكم. على سبيل المثال، إنه يمكن أن يكون حكمًا بشأن منظر طبيعى، أو إيمانًا بشخصية، أو اختيارًا لزاوية، إن العقل السينمائى قد يفكر فى منظر أو شخصية على نحو معين، بواسطة اللون أو التأطير أو ما إلى ذلك. والمتفرج يرى عالمًا مشابهًا لعالمه، لكن يتم التفكير فيه بطريقة أخرى. إن استخدام مصطلحات بعينها فيما يتعلق برؤية التفكير السينمائى باعتباره مقصودًا بهذه الطرق يعطى أيضًا أفكارًا (التأطير، الحركة) كقوة مضافة للمتفرج. لذلك فإن العقل السينمائى هو آلية (ميكانيزم)، بينما يتخذ التفكير السينمائى وظائف افتراضية: استخدام الفيلم لكى يجسد العقلانية حول الدراما. إن هذه العقلانية السينمائية الخاصة متاحة أساسًا من خلال إمكانيات الاختيار: فالعقل السينمائى يقرر أن يعرض هذا أو ذلك، يقرر أن يأتى لنا بهذا الصور وليست صورًا أخرى، يقرر أن يعرض شخصية من أسفل وليس من أعلى. إن الصورة تصبح هى فعل التفكير الجديد - فلقطة قريبة يمكن أن يُدخلها العقل السينمائى فى المشهد لكى يجعل المتفرج يتساءل حول ما يعتقد أنه يعرفه. وبشكل يبدو براجماتيًا، فإن العقل السينمائى يمكن أن يكون فى الحقيقة استدلاليًا ويصدر الأحكام، لكى يوجه تجربة المتفرج بينما يبدو أنه محايد تمامًا.

والإيمان هو اختيار (من الاختيارات اللانهائية التى يملكها العقل السينمائى). لقد كان دولوز هو الأكثر وضوحًا بهذا الشأن، فقد قال بأن السينما لا تصور العالم على شريط سينمائى فقط، ولكنها تصور الإيمان بالعالم(٣٧). إنه إيمان، فورى، يعيش فى الصور والأصوات السينمائية التى "يخلقها" العقل السينمائى، إننا "نرى" إيمان العقل السينمائى بشأن شخصية، و"نحن نرى الشخصية والإيمان بها باعتبارهما شيئًا واحدًا". وفى النهاية فإن العقل السينمائى يكاد أن يصبح مرادفًا للإيمان، كأن أحدهما يتضمن الآخر. والفيلموسوفى تهدف إلى إعادة الضوء إلى الصلة بين المتفرج والسينما (ومن ثم بين البشر والواقع) من خلال الكشف عن هذا "الإيمان". وبذلك فإن العقل

السينمائى يعطينا شيئًا بشكل يكاد أن يكون محايداً، أو يمكنه أن يعطينا هذا الشىء عبر (مع، أو فى، أو من خلال) حكم معبِّر حول هذا الشىء. لذلك فإن المتفرج يرى الشىء مع هذا الحكم، هذا الإيمان.

ويساعدنا إيزنشتين على أن نتأكد من أن الأفلام يمكن أن يكون لها نمط من التفكير السينمائى يسرى فى الفيلم كله، وهو يصبغ بصبغته كل صور الفيلم، لذلك فإن الفيلم يعطى كله تيمة. وأفضل الأفلام تخدم هذه التيمة بأن تجعل كل صورة جزءًا من هذا النمط من التفكير السينمائى (الطبيعة المتسائلة فى فيلم "ماجنوليا"، الطبيعة التأملية فى "الخط الأحمر الرفيع"، الطبيعية التوكيدية فى "روزيتا"). وهكذا فإن كل أجزاء الفيلم ذات علاقة ببعضها البعض، لتعطى المتفرج إحساسًا تراكميًا بتفكير الفيلم. لذلك فإن للعقل السينمائى أحواله الإيمانية: الأنواع المختلفة من القصد تجاه الأشياء والشخصيات التى يقدمها - الحب، الشك، الرفض، وما إلى ذلك. وهكذا فإن التفكير السينمائى يستطيع بحق أن يكون متسائلاً مثل المخبر السرى السينمائى عند باركر تايلر، باحثًا عن الأشياء ذات العلاقة بالشخصيات. إن هذه الأنماط المختلفة من التفكير السينمائى سوف تصبح واضحة من خلال الأمثلة فى الفصل السابع، لكن ليس هناك تصنيفات حادة وسريعة للتفكير. إن التفكير السينمائى يمكن رؤيته على أن يفكر بشكل "عرضى أو مقصود" (عادة من خلال التوليف)، لكن ليس هناك مشهد بعينه من الصور يمكن أن يعبر عن علاقة السببية. إن السينما ليست كلها فكرة أو مفهومًا (لكونها أنواعًا من التفكير) - والفيلم الممل لايزال يفكر، لكن فقط بشكل غير مثير للاهتمام - لكن السينما تستطيع أيضًا أن تبنى تفكيرها لكى تصنع نوعًا من التفكير ذى الأفكار أو المفاهيم. إن كافيل يشعر أن أفلامًا مثل "هيروشيما حبيبى" لرينيه، و"المغامرة" لأنطونيونى، هى "أعمال فن سينمائى قاطع فى تحويله للمفاهيم... لما يشكل وسيطًا للفكر"[٣٨]. والفيلم المجرد عند بالاش يعرف "قانونًا واحدًا فقط: تداعى الأفكار"[٣٩] ولكن من المهم أيضًا ألا نأخذ العقل السينمائى بشكل "ذهنى" مفرط، فهو قد يفكر مازحًا، متلاعبًا، متحركًا فى نشاط، كما يفكر بشكل "فلسفى". إن التفكير السينمائى يصبح على نحو ما أكثر ذهنية أو "تصنيفية" عندما يبدأ فى التعبير منطقيًا

عن مجال موضوعاته وشخصياته. إن السينما قد تعطينا ببساطة لقطة قريبة لجزء من شيء، لكى تؤكد عليه، ثم تعطينا الشىء كله، لكى يفهم المتفرج الآن على نحو مجسد علاقة الجزء بالكل. وأحكام التفكير السينمائى هى فى العادة عاطفية أكثر من كونها ذهنية – لكنها أحكام سينمائية يمكن أن تتطور إلى أن تكون ذهنية أو ذات علاقة بالمفاهيم. وكما فى المونتاج العضوى، فإن التفكير السينمائى يعطى عقلانية مباشرة، قاسية من خلال الصور. والعقل السينمائى يعطينا إحساسًا بالأفكار، "تلميحات فلسفية" يهمس بها إلينا. إن التفكير السينمائى يوحى، يلمِّح، يعطينا فكرة غامضة عن الأفكار (التى ربما تكون أفكارًا "محددة"). وهكذا فإن العقل السينمائى يصنع أفكارًا عاطفية، مشاعر حول الأفكار، شذرات من المفاهيم، الغامضة فى بنائها، والمقصود بها أن تكون مشوشة فى معانيها. ليست تلك نسخًا سيئة من الأفكار المنطقية الواضحة، لكنها "أفكار سينمائية" مميزة، موجودة فى حالة صور، فى حالة تدفق وتغير متواصلين، إن العقل السينمائى هو موازٍ للفكر، والتفكير السينمائى موجود "خارج" فكرنا، فيما وراء القصد الخالص المتجاوز للذاتية.

المتفرج

فى نهاية ما يطلق عليه بشكل هائل العقل السينمائى ما بعد الميتافيزيقى، وما بعد الظاهراتى، والمتجاوز للذاتية، نصل إلى تفكير المتفرج. لذلك فإن السؤال الأخير لهذا الفصل يدور حول العلاقة بين العقل السينمائى والمتفرج – لأنه من أجل الإجابة عن سؤال كيف تفكر السينما فإننا يجب أن ننظر إلى المتفرج، وكيف يرى التفكير فى السينما. كيف تساعد مفاهيم الفيلموسوفى المتفرج؟ ما هو نوع التفكير الذى يصنعه التفكير السينمائى فى المتفرج؟ سوف أتناول هنا لمحة من هذه الأسئلة التى سوف تستمر فى الفصل الثامن.

أولاً وقبل كل شيء، فإن التفكير السينمائى لا تتم "قراءته" بل الشعور به. وكما أدرك إيزنشتين فإن هناك التحامًا عضويًا بين مبادئ الفكر البشرى وبناء التفكير السينمائى. إن الأفكار-الصور فى السينما ملائمة تمامًا لخلق الأفكار- الصور فى عقل المتفرج. وتهدف الفيلموسوفى ببساطة إلى تعزيز هذه "الملاءمة" بمفهومها عن العقل السينمائى (الذى يتضمن أو يستتبع مفهوم التفكير السينمائى). ومثل كل مفهوم جديد فإن بيئة الفيلموسوفى الحقيقية هى "خلفية "تفكيرنا". وبهذا المعنى فإنها لعبة الفيلموسوفى، أبجدية الفيلموسوفى، التى يجب أن يتم تعلمها ثم نسيانها، حتى إن لم تضعِ أبدًا فى زوايا النسيان. إن العقل السينمائى هو سلَّم للمفاهيم للصعود عليه ثم التخلص منه. إن السينما من الناحية التقنية لا تحتاج عقلاً، والفيلموسوفى ليست فحصًا تجريديًا إمبريقيًا، إنها قرار للمتفرج إذا ما كان سوف يستخدم هذا المصطلح عندما يعايش فيلمًا. إن الفيلم ليس إلا ضوءًا وصوتًا، وما أريد إثباته هو أن المتفرج يجب عليه أن يستخدم مفهوم العقل السينمائى، لكى يعايش السينما كوسيط معبِّر تمامًا. إن هذا ليس معناه أن المفهوم يخلق التفكير السينمائى: فالمتفرج يشعر بحضور الوكيل المفكِّر المنظِّم، ومفاهيم الفيلموسوفى تعزز هذا الشعور وتطلقه، لتساعد المتفرج فى فهم أكثر لنشاط الأشكال السينمائية. وأى متفرج يعايش فيلمًا بمفهوم العقل السينمائى سوف يرى العقل السينمائى وهو يعمل، ثم يصبح العقل السينمائى متأصلاً داخل الفيلم، والتفكير السينمائى متأصل داخل الصور وتحولات التوليف والأصوات. ومع مفهوم العقل السينمائى والتفكير السينمائى سوف "يرى" المتفرج الأشكال السينمائية (الألوان، الحركة، تحولات التوليف، التأطير، حدة البؤرة) باعتبارها مقاصد مفكِّرة. إن شكل فيلم يمكن عندئذ أن يتم فهمه على أنه "الفيلم" وهو يفكر حول شخصياته وأحداثه.

وبكلمات أخرى، فإنه بمجرد فهم العقل السينمائى، فإن هذا المفهوم يصبح ببساطة "الفيلم" - الفيلم وقد عبر عن نفسه (وإن لم يكن يمثل لغة أو نظامًا لغويًا). إن ذلك يعنى بالنسبة للمتفرج أن الفيلم ببساطة يقوم بخلق ذاته ويقصد تجاه شخصياته وأشيائه. إن هذا يعنى أيضًا، كما سوف نرى فى الفصل التالى، أن كل الوكلاء

السرديين موجودون داخل الفيلم ذاته، فى قصد مفرد يعطينا مكان المشهد وأفكار الشخصيات، وجهات النظر الموضوعية وتجارب الشخصيات. وتهدف الفيلموسوفى إلى أن تعيد القصد الإبداعى إلى الفيلم، وليس أن تأخذ المتفرج من الفيلم إلى محرِّك للعرائس خارجي وظاهر. ويجب على المتفرج أن يرى التفكير السينمائى "كمجرد جزء مما يصنعه الفيلم".

ولكى "تزيل" الفيلموسوفى المتفرج من الفيلم، فإنها تحاول أن تنشط لغة ومصطلحات شعرية. إن مفاهيم العقل السينمائى والتفكير السينمائى تخلق لغة عاطفية ومرنة للمتفرج لكى يعايش بها الفيلم. وكما لاحظ إيزنشتين فإن المتفرج يجب عليه أن يفكر "على نحو حسى" تجاه الفيلم لكى يستخرج أكبر قدر منه، ولكى يستقبل التفكير السينمائى "الحسى". وبهذا المعنى فإن الفيلموسوفى تصنع رد فعل ضد اللغة والمصطلحات النقدية لمعظم الدراسات السينمائية. إن السينما قد تبدأ بالتقنيات، لكن المتفرج لا يرى هذه التقنيات الآلية: الرافعات، واللقطات على قضبان، والكاميرا، وما إلى ذلك، وهى فى ذاتها ليست مهمة لتجربة المتفرج. وكما تلاحظ سوبشاك على نحو لماح، فإننا لا نرى القضبان أو العربة التى توضع فوقها الكاميرا، فلماذا إذن تشير الكتابات السينمائية إلى أن السينما كما لو أنها "آلية موضوعية ما مثل سخان المياه؟"(٤٠) نعم، إنها وسائل الفيلم لكى يوجد فى العالم، لكن المتفرج ليس فى حاجة إلى أن "يعرف" ذلك "خلال معايشة للفيلم". إن التفكير السينمائى "يقيم فى " عالمه، "وهو" عالمه، أكثر من مجرد "النظر" إليه على النحو الذى تغرينا به مصطلحات "الكاميرا". وهذا كله يتم تطبيقه بسبب الحرية الرقمية الجديدة للسينما (والتى لا تحتاج إلى الكاميرا). و"الطريقة التقنية" الوحيدة التى يجب أن نراها فى السينما هى سلوكها وتصرفاتها البصرية.

ومن الأمثلة على أن المصطلحات التقنية يمكن أن تفسر جماليات السينما يمكن أن نجده فى كتاب مدرسى مثل "الفن السينمائى" من تأليف ديفيد بوردويل وكريستين طومبسون، فالكتاب لا يجد "عقلانية عضوية" فى السينما، ولكن "تصنيفات" فقط،

تشريحا للأشكال، والسرعة والطول. علاوة على ذلك فإن المؤلفين سوف يشدان الانتباه – على سبيل المثال – إلى العديد من طرق التأطير (تكوين الكادر)، ولكن دون إعطاء القارىء طريقة لفهم "التأطير" فى ذاته. وهما فى كتابهما يضعان قائمة بكم هائل من أساليب التأطير، ويفرقان بحرص بين الزاوية وارتفاع التصوير. إن اللغة التقنية تُثقل وترهق إمكانيات المعنى فى المناقشات السينمائية عند بوردويل وطومبسون، كما تخلق "علاقة" تباعد بين الشكل والمعنى. إن المصطلحات التقنية بعيدة تمامًا عن التعبير عن المشاعر أو استقبالها، وعندما يبدأ المؤلفان بمثل هذه المصطلحات فإنهما يضعان حدودًا "للتفسيرات" عندها. إن طريقة محددة فى التأطير قد لا يكون لها معنى واحد فى رؤيتهما البراجماتية التى تعتمد على الذوق السائد، وهذا أمر دقيق، لكن المعانى أو "قصد المخرج" التى يسمحان لنفسيهما بها (مثل معظم نظريات السينما ونقد الميزانسين) توجد فى "العلاقة الوطيدة" بين الشكل والمعنى، أو من خلال التجربة. إن تلك نظرية من النوع الذى تقول: انتبه إلى زاوية الكاميرا المنخفضة، لأن ذلك يجعلك تشعر بكذا وكذا، وهى بالتالى كذا وكذا. وليس من المعتاد على نظرية كلاسيكية للسينما أن تحتوى على هذه الأحكام القاطعة، لأنها ببساطة ليس لديها "ارتباط" حدسى بالمعنى. والفيلموسوفى تهدف إلى تنظيم العلاقة بين الشكل والمعنى.

لذلك فإن الشىء الأكثر أهمية هو أن نتذكر هنا – وذلك هو إحدى أكثر النقاط فى الفيلموسوفى – أن مفهوم التفكير السينمائى يغير أشكال أفعال السينما. الأفلام، وفهمنا. ومن الأمثلة السريعة من فيلم "الرفاق الطيبون": إن شخصيتى راى ليوتا وروبرت دى نيرو يجلسان فى مطعم فى جزء متأخر من الفيلم، ثم يقوم الفيلم بحركة (أصبحت كلاسيكية الآن) بالتراجع فوق قضبان بينما تقترب من الحدث من خلال عدسة الزووم (يمكن رؤية تقدم الكاميرا على قضبان وتراجع العدسة بالزووم فى فيلم "الفك" المفترس" عندما يجلس روى شنايدر على الشاطئ ثم تهاجم سمكة القرش). الآن فإن الوصف التقنى أو الشكلى سوف يتحدث بدقة عن حركة الكاميرا تلك ويفرح بأن يشرح الكيفية التى حدثت بها. "إننا لسنا فى حاجة لأن يقال لنا ماذا يصنعه الفيلم تقنيًا، إننا نستطيع أن نرى ما يفعله". والوصف الذى يرِد فى الدراسات

السينمائية المعتادة (ونحن هنا لا نتحدث عن التفسير، أو أى نظرية سينمائية معينة، ولكن حول اللغة الوصفية التى تستخدمها معظم الدراسات السينمائية، والتى توجه بالتالى تفسيراتها) هذا الوصف يتحدث عن "المخرج" الذى يعطينا "مجازًا شكليًا" فى تغيير "عالم" الشخصيات. إن هذا الشكل العام من الوصف قد استخدم كثيراً فى الدراسات الزمنية لزمن طويل. ثم يستخدم الكاتب هذا الوصف الأساسى لكى يبنى تفسيره للفيلم. و"الوصف" الذى تقوم به الفيلموسوفى لهذا المشهد قد يفعل شيئًا يشبه ذلك العقل السينمائى بفهم التغير فى العلاقة بين شخصيتين، ويفكر (يشعر) بالتحول فى عالمهما. إن الفيلم يعرض لنا العالم المغلق لهذين الرجلين (وذلك بأن يضعهما وحدهما داخل الكادر)، ويعرض كيف أن هذا العالم مدمر من خلال التفكير (بواسطة شكل الصورة) فى العلاقة بين الرجلين، وعلاقتهما بالعالم الخارجى. وبالطبع فإن الوصف المعتاد والوصف الفيلموسوفى قد يدوران حول معانٍ متشابهة، لكن الوصف الفيلموسوفى - بتوحيده بين الشكل والقصد - يؤدى إلى مزيد من التفسيرات الممكنة. إن توحيد الشكل والمضمون باستخدام مفهوم التفكير السينمائى يخلق كلاً متكاملاً بالنسبة للمتفرج.

يجب ألا يتم تشريح السينما إلى زوايا كاميرا منخفضة ومتوسطة وعالية - وسوف يكون هناك دائمًا زوايا بين هذه التصنيفات لذلك فإن بناء مفهوم عن كائن سينمائى يكيف نفسه وفقًا لما يفعله فيلم محدد، هذا البناء يبدو طريقة أكثر فائدة للاستمرار فيها. إن مفهوم العقل السينمائى يعطى سببًا ذا تفكير عميق وبالتالى تأثيراً جماليًا ذا تفكير عميق. ومفهوم التفكير السينمائى لا يعطى فقط إطاراً للتكيف، لكنه يوحد أيضًا بين المعنى والشكل. إن هذه الوحدة العضوية بين السينما والمتفرج تتيح "معايشة" المعنى. إن العقل السينمائى لا يحدد المعانى، إنه يحدد أفعال التفكير السينمائى التى ندرك بها المعانى ونخلقها. وكما يقول ميرلوبونتى فإن "معنى فيلم ما مندمج فى إيقاعه، كما أن معنى إيماءة ما يمكن أن تفهم على الفور فى هذه الإيماءة، إن الفيلم لا يعنى أى شىء إلا ذاته"[٤١]. والمعنى يصبح مباشراً ومتأصلاً فى الإيقاع والحركة والطابع فى الأشكال السينمائية ذات التفكير العميق.

وعلماء السرد – على سبيل المثال – مهتمون أساسًا بالصدق فى كينونتهم السردية، ذلك الصدق القابل للتطبيق بأقل قدر من أخطاء مصداقية السرد، والذى يقدم حلاً لمشكلة السارد الراوى غير الموثوق به. لكن الدافع الكلى وراء صانع الصور الأعظم يجب أن يكون هو التجربة التى يخرج بها المتفرج – وكيف سوف يكون لقاؤه مع الفيلم. إننى أعتقد أنه سوف يكون لقاء عضويًا ومباشرًا، دون القفز بين الرواة والشخصيات، والأصالة وعدم الأصالة. ومفهوم العقل السينمائى يقدم للمتفرج مصدرًا متكاملاً للقصد، والذى يساعده على أن يرى وجهة نظر الشخصية التى يعطيها الفيلم، أو أن تلك الحركة ليست مسألة الكاميرا أو آليات "الرافعة" وإنما العواطف والمشاعر. لذلك، وكما يرى الظاهراتيون تمامًا العالم باعتباره ممتلئًا وكثيفًا بالمشاعر، فإن المتفرج يرى السينما على نحو مشابه، باعتبارها مقصودة تمامًا، ليعطى لكل حركة شكلية معنى ممكنًا.

ومن أجل صياغة مفهوم سينمائى تمامًا بطريقة تؤدى إلى التجربة الأكثر جمالية عند المتفرج، فإنه يجب إعادة تشكيل السينما باعتبارها عقلاً سينمائيًا متفردًا. إن ما يفعله مفهوم العقل السينمائى هو أن يقدم سببًا قصديًا ودراميًا، وبالتالى تأثيرًا جماليًا ممكنًا، لكل أشكال الصور التى يمكن أن يعطيها فيلم واحد. ومفهوم العقل السينمائى يعطى سببًا جماليًا فى أن السينما تعرض لنا أى شىء جمالى لأن اللقطات "العادية" للناس والمكان يتغير شكلها من خلال فهمها على أنها "مقصودة" تمامًا. إن هذا التفكير السينمائى يصنع صورًا افتراضية، صورًا ذهنية فى عقل المتفرج، والتى تصبح هى التلميحات الفيلموسوفية لمعانى الفيلم. وبينما يقوم العقل السينمائى بتمثيل صور الفكر السينمائى، فإن المتفرج يخلق صور أفكاره الخاصة، تصادم الأفكار التى تلتحم أو تندمج فى صور. وكما يدرك إيزنشتين فإن الصورة التى يستقبلها المتفرج هى "صورة ذهنية–عاطفية"(٤٢). عقلنا الآلى الحَرْفى لا يستقر من أجل التفكير بالصورة. إن التفكير المنطقى عند المتفرج يدرك حدوده، وعجزه، وقصوره. والتفكير السينمائى يدفع الفكر إلى أن يفكّر فى الخارج المشوش المشتت غير الواضح . وبالنسبة لدولوز فإن السينما تتسبب فى تغير كبير فى نوعية تفكير المتفرج، وهذا التفكير الجديد ذاته هو

شكل للكائن المستقل روحياً، الغريب على طرق المتفرج المعتادة فى التفكير، ليكشف عن غير القابل للتفكير فيه داخل الفكر. وبالضبط كما هو الحال فى ما بعد الظاهراتية عند سوبشاك، فإن السينما تكشف عن تفكير المتفرج للمتفرج.

هناك أربع مناطق أخرى نحتاجها لاستكمال فهمنا لمفاهيم الفيلموسوفى عن العقل السينمائى والتفكير السينمائى: فنحن نحتاج إلى إعطاء أمثلة للتفكير السينمائى (الفصل السابع)، ونجسد كيف يقوم العقل السينمائى والتفكير السينمائى بتغيير تجربة المتفرج (الفصل الثامن) ودروبهما فى التفسير المكتوب (الفصل التاسع)، ونتأمل المضامين الفلسفية لفهم السينما بهذه الطريقة (الفصل العاشر). ولكن قبل ذلك، يجب أن نقارن بين نشاط العقل السينمائى والنظريات الكلاسيكية فى السرد.

الفصل السادس
السرد السينمائى

"تروى السينما دائمًا ما تمكّنه لها حركات وأزمان الصورة".

جيل دولوز (١٩٨٥)(١)

قبل أن نجسد التفكير السينمائى بالأمثلة، يجب علينا أن نأخذ لحظة لكى نتأمل علاقة النظريات التقليدية للسرد بالفيلموسوفى. دعنا أولاً ننظر إلى نظريات ديفيد بوردويل عن أسلوب وفهم السرد السينمائى. إن السرد عند بوردويل هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذى يستخدم خطة تفسيرية لكى يبنى قصة الدراما. فالسرد إذن هو التأثير الرئيسى على المتفرج، الذى يجب عليه بشكل إيجابى أن يبنى المعنى (أكثر من كونه يستقبل هذا المعنى لكى يجعله يبدو متسقًا ومتماسكًا. و"الحبكة" هى الشكل الفعلى الذى تتم به رواية الأحداث، أى اختيار وتنظيم أحداث القصة - المعلومات حول علاقات السببية والعلاقات الزمنية التى يستخدمها المتفرج. أما "القصة" فهى القصة المثالية التى يقع فيها الفيلم، ولكنها التى يجب على المتفرج أن يعيد بناءها بشكل إبداعى (على سبيل المثال، فى فيلم "قصة شعبية رخيصة"، نكتشف بالتدريج أى الأحداث يسبق أو يلى أحداثًا أخرى).

إن تلك هى النظرة العقلانية الإدراكية المعرفية لبناء وفهم السرد عند بوردويل: إن المتفرج تقوده المواضعات، التى يطلق عليها المخطط، والتى تحتوى على بناء قصصى له

قواعده الأساسية "تُبنى من تصرفات الحياة العادية"[٢]. وطبقًا لهذه النظرية من فهم السرد وإدراكه، فإن المتفرج لا يستطيع ببساطة أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست فى حد ذاتها كاملة - إنها تحتاج من المتفرج أن يقوم بتصنيفها وترتيبها، وهكذا فإن الأفلام تعطى المتفرج تلميحات لكى يصنع استنتاجات حول ما يحدث فى الفيلم. على سبيل المثال فإن تلميحًا قد يكون تحولاً بالحذف (حذف مونتاجى)، وعلى المتفرج أن يملأ المساحات الفارغة: رجل فى قطار، حذف مونتاجى إلى نفس الرجل فى المدينة، إذن فالرجل الذى كان فى القطار قد وصل إلى المدينة. المكان، والزمان، وعلاقة السببية، جميعها أنواع من الأشياء التى يستدل عليها المتفرج ويستنتجها، طبقًا لبوردويل.

لكن هنا بالفعل إحساسًا مبدئيًا بأن السينما مصنوعة ببساطة لكى تكون خطة أو خريطة بواسطتها نعثر على المعنى. إن بوردويل يستمر فى الإشارة إلى "تلميحات الميزانسين"، التى لا تدل فقط على اعتقاده أن السينما تحاول دائمًا التواصل المحدد، لكنها تلمِّح إلينا لكى نفهم شيئًا آخر، شيئًا يكاد أن يكون وراء الصورة. "إن التلميح (الصورة) يجب أن نلقى به وراءنا وننساه من أجل المعنى الذى يشير إليه". وبالنسبة لبوردويل (ونظريته البنيوية) فإن الصور موجودة فقط لكى تخبرنا بشىء، فلأى سبب آخر يمكن أن توجد؟

والعنصر الثالث عند بوردويل هو الأسلوب - وبصياغة بسيطة، فإن السرد هو الحبكة مضافًا إليها الأسلوب. والمتفرج يستخدم حبكة وأسلوب الفيلم لكى يبنى ذهنيًا قصة الفيلم. وعند بوردويل رغبة أصيلة فى فهم الأفلام من خلال أسلوبها، وسرد سينما الفن، والسرد الجمالى المعيارى هما نوعان من السرد الأسلوبى الذى يناقشه بوردويل. إنه يرى ثلاثة مخططات متداخلة فى سرد سينما الفن: الواقعية الموضوعية، والواقعية الذاتية، والتعليق السردى. إن هذا النوع من السينما لا يرينا فقط حبكة باستخدام الواقعية الموضوعية، لكنه يغوص فى ذاتية الشخصيات من خلال لقطات وجهة النظر والأدوات السردية الصريحة. وسرد سينما الفن حداثى، كما يتمثل فى

التساؤل حول "واقع" الشخصية، واستخدام أشكال جديدة: اللقطات الطويلة زمنيًا، والزوايا الغريبة، والحذف، وما إلى ذلك. ويمكن للصدفة والعشوائية أن تطغيا، أو حتى درجة عالية من الأحداث العارضة. وهكذا فإن سرد سينما الفن يصبح ذا نهاية مفتوحة، مع انتباه يتغير بين الحين والآخر، وهو يتركز إلى درجة كبيرة حول الشخصية أكثر من الحبكة. ويقر بوردويل بأن هذا النوع من السينما يحاول كشف أفكار الشخصيات من خلال الصورة والصوت.

ولكن عند بوردويل فإن السرد الأكثر وعيًا بذاته (حتى أنه يكاد لا يخدم أى قصة) هو السرد الجمالى المعيارى، إنه يتركز حول ذاته، دائم التغير، وشاعرى. والسينما الجمالية هى نمط فيلمى، وربما أيضًا نمط فرعى من سينما الفن، ومثل كل الأنماط فهى غير قابلة للتعريف الدقيق، فهناك أفلام تلائمها ولا تلائمها فى نفس الوقت. وهو يطلق على هذا النمط معياريًا لأن صور هذه الأفلام هى بمعنى ما مستقاة من مئات التنويعات على معايير منتقاة، لذلك فإن المعايير الوحيدة لأساليب هذه الأفلام هى تقنيات الفيلم التالى. ولكى يعمل السرد بشكل معيارى فإنه يجب أن يتطور ببساطة، ليس بكل الأساليب مرة واحدة، ولكن أشكالاً محددة تتكرر لتحقيق التأثير، حول المعيار الأسلوبى الداخلى المتأصل. ويستخدم بوردويل مثال فيلم "العام الماضى فى مارينباد"، فعلاقات الزمن فيه مجردة ولا سببية، ويصبح الأسلوب طاغيًا فى بعض اللحظات، والصورة فى الأغلب منفصلة وبعيدة عن شريط الصوت، ولا تستخدم تقنيات المطابقة بين اللقطات المتتالية، وتصبح الكاميرا مستقلة عن الحدث، والمكان خارج الشاشة يصبح غير متسق. إن هذه الأنواع من الأفلام هى نصوص ثرية مفتوحة بالإمكانات، بطبقات عديدة من العلامات التى تكاد تستعصى على التفسير، وبالنسبة لبوردويل فإن مفهوم السرد الجمالى المعيارى يسمح لنا بالتعرف على الطبيعة الثرية لهذه الأفلام. بكلمات أخرى فإن بوردويل يعتقد أنه باستخدام نمط السرد الجمالى المعيارى فإنه يمكن لنا على نحو أفضل أن نتذوق هذه الأنواع من الأفلام، ولكنه فى تحليله لسرد سينما الفن والسرد الجمالى المعيارى فإنه يبدو كأنه يريد أن "يمنطقها". فالسينما الراديكالية يتم اختزالها إلى "مبادئ ونظم"، وهو دائمًا يحاول أن يجلب السينما الفنية

إلى المجال "المنطقى" للسينما الكلاسيكية. ويصنف بوردويل مرة أخرى طبقًا للانحراف عن المعيار. كما تعنى المعيارية أيضًا أنها "أكثر من مجرد كونها بسيطة"! أى تأثير متدنى يمكن أن تحصل عليه، أى... ملل؟ (فى وجه هذه الأفلام المدهشة: هل فيلم "أوربا" سرد جمالى معيارى بسيط؟). إن نظرية بوردويل فى حقيقتها نظرية سينمائية تحليلية، وسوف أعود إلى مسألة "عدم فائدة" نظرية بوردويل.

ومع القول بذلك، فإن بوردويل واحد من قليلين من أصحاب النظريات السينمائية الذين حاولوا استكمال فهم الأسلوب السينمائى. فمن المثير للاهتمام أنه وضع استراتيجية "مسح الصورة بالعين" التى يقوم بها المتفرج، وهى النظرية التى "تقارن حدثًا أسلوبيًا بالأحداث السابقة عليه، وبذلك فإن الحدث السابق يصبح بمثابة "تقرير" فكرة ما[٣]. والمتفرج يتكيف أثناء الفيلم، ويتعلم من الأساليب التى يعرضها له الفيلم واحداً بعد الآخر. وأحد أنواع الشكل أو الأساليب يتم فهمه واستيعابه بواسطة المتفرج فى ضوء ظهوره السابق فى الفيلم، وظهوره (التاريخى) فى أفلام سابقة. إن بوردويل يسأل كيف يمكن تفسير أنماط استمرارية وتغير الأسلوب. ومن أجل تحقيق "جماليات تاريخية واعية بذاتها فى السينما"،[٤] فإنه يجب على صاحب النظرية السينمائية أن يصبح مؤرخًا للأسلوب السينمائى حتى يحلل كيفية نمو وتغير الخطط بمرور الزمن. وهكذا فإن نموذج بوردويل يُبنى "من خلال أنماط لاتخاذ قرارات تستهدف مهامًا محددة، ثم تنمو عبر الزمن وتصبح معايير لها ديناميكيتها المفتوحة"[٥]. وبالنسبة لبوردويل فإن الأسلوب تاريخى، إلى درجة أن أسلوبًا جديداً يمكن رؤيته فقط كانحراف عن المعايير الكلاسيكية. وفيما وراء الكلاسيكية، فإن طريقة جديدة لصنع الأشياء تصبح "مبالغة"، بما يعنى أن كل التقنيات السينمائية المبدعة تضرب بجذورها فى أسلوب كلاسيكى أو آخر. لذلك فإن الأسلوب يكتسب معناه فقط من خلال النمو التاريخى: كل أسلوب جديد هو ببساطة تنويع على أسلوب سابق.

لكن كيف يكتسب أسلوبًا جديداً معناه؟ مع الأشكال الرقمية الجديدة فإن الحواسب الآلية تستطيع أن تحقق أساليب مختلفة تمامًا عن أى شىء سابق فى تاريخ

السينما. وعلاوة على ذلك فإن أشكال الأفلام الروائية التجريبية مثل "جوليان الصبى الحمار"، لا تبدو كأن لها أى سابقة مماثلة، وبربطها بالتاريخ فإن ذلك يقيدها بتفسيرنا للسينما. وحقيقة أن المتفرج يمكن أن تحركه وتؤثر فى مشاعره الأفلام المبتكرة دون الكثير من معرفة تاريخ الأسلوب السينمائى تشير بالتأكيد إلى أن المعنى لا يأتى من خلال التاريخ. وبالنسبة لبعض المنظرين البنيويين، مثل نويل بيرش، فإن الأسلوب السينمائى يمكنه أن يصبح نظامًا مستقلاً بذاته، يتحقق من خلال عملية بناء جدلى، وصانعو الأفلام بالنسبة لبيرش يجب عليهم دراسة الإمكانات البنيوية للأسلوب السينمائى، وتطوير أشكال سردية موسيقية مفتوحة. وفى سرد سينما الفن والسرد المعيارى، يهتم بوردويل بالكيفية التى يمكن بها للأسلوب السينمائى أن يصبح قوة تشكيل، تتجاوز التلاعب الجمالى، والتأنق الفنى، والحركات "غير المبررة". إن بوردويل يقر بأن الأسلوب على نفس القدر من أهمية القصة، وأنه موجود على نحو عادى لكى يساعد فى عرض القصة، والكشف عن أنماط الحبكة. وإن الفيلم الجيد بالنسبة لبوردويل هو الفيلم الذى يتكافل ويتعايش فيه الأسلوب مع الحبكة. وفى بعض الأحيان تكون الحبكة تابعة للأسلوب: فالأسلوب يمكنه أن يحقق بروزًا شكليًا، ويصبح المصدر الرئيسى للمعنى والتفسير بالنسبة للمتفرج: "فى السرد المعيارى، فإن الأسلوب يتم تنظيمه "عبر الفيلم طبقًا لمبادئ محددة"[٦]. بل إن بوردويل يساوره القلق حول أن المتفرج قد يلاحظ معانى الأسلوب، فصانعو الأفلام يصوغون أسلوب أفلامهم من خلال الأفكار والمفاهيم والدوافع، ويمكنهم أن يأملوا فقط فى أن المتفرج يشعر بذلك على نحو ما. إنه يلاحظ أن مخرجًا مثل جودار يستخدم طيفًا واسعًا من الأساليب، ويستجيب مع الأحداث بأساليب ملائمة. ولتقارن بصناعة الأفلام التسجيلية، حيث يكون الأسلوب رد فعل للأحداث. وعلى الجانب الآخر فإنه يناقش الأسلوب الرواقى (المتقشف) عند بريسون، فى أفلام ذات أشكال أسلوبية مختلفة قليلاً، ولكل منها طيف محدود، أسلوب يقوم بانتقاء الأحداث من خلال مجموعة محددة من الأشكال. إن الأسلوب المتقشف يمكنه أن يحقق بالفعل نتائج مؤثرة ومرهفة أكثر: إن فى فيلم "أسرار وأكاذيب" يحتوى فقط على القليل من "اللحظات الأسلوبية"، لكنها جميعًا أكثر قوة فى رهافتها وندرتها.

ومن خلال الصناعة المرهفة للأفلام، فإن الأسلوب يكاد أن يكون له بناء "غير مرئى". ويبدى بوردويل ملاحظات حول التغيرات فى الأسلوب أو الأحداث الدقيقة التى تكاد ألا تكون ملحوظة (كما فى أفلام أوزو)، لكنه يقول فى النهاية أن معظم حالات السرد المعيارى واضحة بالنسبة للمتفرج.

وتحليل بوردويل للأسلوب السينمائى يشبه كثيراً متفرجه الافتراضى، المتأمل الحسابى البارد. وبالنسبة إليه فإن المتفرج لا يشعر بمعنى الأسلوب لكنه يتعرف على أدوات مختلفة ويضيف إليها ويطرح منها. إن الأسلوب يتم إدراكه بشكل واعٍ، ثم يصنع المتفرج فرضيات حول علاقة هذه اللحظات بالحبكة. وبرغم كل ملاحظات بوردويل الواعية، فإنه ما يزال فى النهاية "يفصل" الأسلوب عن الحبكة، بل إنه يتساءل إذا ما كان المتفرج يستطيع أن يرى الأسلوب السينمائى وحده، منفصلاً عن القصة. والفيلموسوفى تقدم الحجة على أن للأفلام تأثيرها الوجدانى المباشر، وأن المتفرج لا يقوم "بمجرد" إدراك الأسلوب، لكنه يدرك الشخصية باعتبارها تم التفكير فيها بواسطة الفيلم، ويدرك المنظر الطبيعى كما يفكر فيه الفيلم. (إن الفيلموسوفى على وشك "تطوير" هذه الطريقة من الانتباه، أكثر من "الاكتشاف" التجريبى الإمبريقى للطريقة المعتادة فى الانتباه). وبالطبع فإننا قد "نلحظ" "حركة الكاميرا"، لكن ذلك يعتمد على مفهومنا عن السينما. والفيلموسوفى تريد ببساطة من المتفرج أن يرى التفكير، الأسلوب. وبمفهوم التفكير السينمائى، فإن المتفرج يجب أن يكون قادراً على أن يشعر بمعانى الأفلام، أكثر من قيامه بفرضيات حسابية - إن المتفرج يشعر بشىء من خلال الفكر السينمائى دون الحاجة إلى أن "يدركه" بالفعل. ولكى نساعد المتفرج على فهم الأفكار الأسلوبية فإنه يجب علينا ألا نعطى المتفرج فقط فهرساً بالمعانى الشكلية، فالمتفرج فى حاجة إلى مفاهيم عن السينما مناسبة وقابلة للتكيف.

إن بوردويل يساعدنا حقاً على أن نفهم الأشكال العديدة للسرد الحداثى، ولكن باستخدام لغة "تقنية" جداً (مثل المخططات، والمواقف المتطرفة الهامشية، وما إلى ذلك) والتى تقطع فهمنا للسرد دون أن تساعدنا بالضرورة على العودة إلى تجربة

الفرجة على الفيلم. وبعد قراءة بوردويل، فإن الأفلام تصبح قِطَعًا من ألغاز لأساليب سردية، تغوينا بأن نجد لها حلاً - بينما تحاول الفيلموسوفى تنظيم تجربة المتفرج فى السينما بدلاً من أن تضفى عليها الطابع التقنى. وقد تكون تحليلاته متسقة ومتماسكة، ومفهومة تمامًا، لكنها تفتقر بشدة إلى أن تكون مفيدة: "البطل الذى بلا هدف، والشكل المكوَّن من فقرات، والحدث المركزى الذى يقع على الهامش، والتأثيرات "المعبرة" الزمكانية"[٧]. كما أن هناك الكثير من "الوصف"، الوصف الذى لا يضىء تجربتنا مع الأفلام. إننا نبقى وحدنا مع أبنية تقنية تسيطر على أفكارنا ونحن جالسون لمشاهد فيلم "عاشت حياتها"، وهو الفيلم الذى يملك بالفعل بناء، لكنه ليس فى مركز القلب من أسلوب الفيلم.

إن هذه الاهتمامات تقودنا إلى مسألة تداخل العلم مع الجماليات. فإن مجموعة واحدة من العواطف التى تُفتقد فى حديث النظرية الإدراكية المعرفية هى عواطف جمالية (الجمالى، التسامى) - لكن ما هى المؤثرات الإدراكية للدهشة والرعب؟ إن بوردويل فى حاجة إلى منطق قبل أن يقبل بالنظرية الجمالية، وتحليلاته لا تبدو أنها تفهم المؤثرات العاطفية للأفلام، مما يجعل المتفرج آلة يتم التحكم فيها. ويمكن توجيه الاتهام لأصحاب نظرية الإدراك المعرفى فى السينما بأن يفرطوا فى النزعة العلمية على حساب الفن، وهم يبدون أكثر اهتمامًا بالحقائق أكثر من الآراء أو المواقف النظرية. والمشكلات النفسية الفيزيائية للفرجة على الأفلام لا تبدو أكثر ملاءمة للمجال العلمى أكثر من الفلسفة أو العلوم الإنسانية. هل يجب على العلم أن يصنف فننا؟ هل يجب علينا أن نجرى الاختبارات الإمبريقية على السينما؟ هل سوف يثرى العلم تجربتنا السينمائية؟ إن ريتشارد ألين يلاحظ أن المعالجات العلمية للفن "يمكن أن يكون لها مكان ذو حدود فى العلاقة مع الاهتمامات الذهنية الرئيسية لدارس العلوم الإنسانية"،[٨] فأن نعلم أن كون الماء هو (يد٢أ) لا يغير تجربتنا مع الماء. إن هذه المنطقية والعقلانية فى مقابل الجمال الذى لا يوصف لوا يمكن اختزاله تحتاج إلى أن تُنتقد. وبشكل محدد فإن الفيلموسوفى لا تؤمن بأن طريقة العلم الطبيعى فى رؤية الأشياء تقدم أكثر وسائل الاقتراب من أنفسنا ومن العالم السينمائى. إن الفرجة على

الأفلام تبدو سابقة على العلم، ونشاطًا تميزه شخصيتنا العاطفية والجمالية. وما تعلمته الفيلموسوفى من النظرية الإدراكية المعرفية هو أنك لا تستطيع أن تصنع نظرية علمية عن المتفرج، كما أنك لا تستطيع أن تصنع نظرية علمية عن الكائن البشرى.

التفسير

تؤكد النظريات المعرفية الإدراكية للفهم السردى أيضًا أن التفسير المنطقى للأفلام يجب أن يأتى قبل أى تفسير ممكن للأعراض الظاهرة. وينتقد هؤلاء المنظرون "الحديث المزدوج" لنظريات السينما التى سادت فى أوربا خلال القرن العشرين، وهم لا يريدون فقط إعادة التأكيد على فهم منطقى "معتاد" للسينما يعتمد على الذوق العام، لكنهم يصبون اللعنات على القراءات الأوربية تلك، والتى يرونها باعتبارها "مغلقة على ذاتها، ومتضخمة، ومليئة بالحشو والتكرار"، طبقًا لما يذكره روبرت ستام(٩). وبالنسبة لجريجورى كورى فإن نظرية السينما المعاصرة اهتمت أكثر من اللازم بالصفات "المختفية" أو "البنائية العميقة" للسينما، "وبالشفرات المفترض أن تتم بها "قراءة" الأفلام"(١٠). والقراءات المتأثرة بالتحليل النفسى يتم استهدافها بشكل خاص باعتبارها غامضة وملتبسة ومقتصرة على العناصر العاطفية غير المنطقية فى الأفلام (الجنس، الخيال، السيريالية). وبالنسبة لأصحاب النظرية المعرفية الإدراكية، فإذا كان من الممكن "تفسير" مشهد على نحو إدراكى، فليست هناك حاجة إذن "لقراءة" نفسية تحليلية. بل إن كورى يجادل بأن التفسير يجب أن يكون مسألة وضع فرضيات حول القصد من وراء العمل الفنى.

وتنظير بوردويل التحليلى يمكن أن يقود أيضًا إلى اتهامات بالاختزالية ذات المنطقية الزائدة، فى نقطتين: أن مشاهدة الأفلام هى عملية إدراكية معرفية، وأنه يجب دائمًا على المتفرج أن يبحث عن أكثر التفسيرات منطقية فى الفيلم. وبالتالى فإنه يشترك فى نظرية المتفرج المنطقى الذى يحل المشكلات، ويسوق الحجة على أن المتفرج

يبحث عن قوة الإقناع، ويستخدم المواضعات والمبادئ والأسس لكى يكسب من المادة أكثر التفسيرات منطقية فى الفيلم. وبالتالى فإنه يشترك فى نظرية المتفرج المنطقى الذى يحل المشكلات، ويسوق الحجة على أن المتفرج يبحث عن قوة الإقناع، ويستخدم المواضعات والمبادئ والأسس لكى يكسب من المادة أكثر التفسيرات المنطقية. وبالنسبة لبوردويل فإن لدينا رغبة طبيعية تجاه المعنى، فيتم تقديم منبه مثير لنا، لنحاول أن نصنع منه معنى، أو أكثر من ذلك فإن كل المتفرجين سوف يستجيبون لاستراتيجيات بصرية محددة بنفس الطريقة بشكل أو بآخر. وأصحاب النظريات المعرفية الإدراكية مثل بوردويل يحاولون إذن بناء نموذج من المعايير والمبادئ والمواضعات، التى سوف تساعد على تفسير كيفية فهم المتفرج للأفلام. وبالإضافة إلى مسألة إذا ما كان فيلم معين مقنعًا أم لا، فإن توماس إيلساسير ووارين باكلاند يلاحظان أن هذا التناول "يمكن أن يركز على لحظات يذهب فيها الفيلم إلى ما وراء المنطق المعتاد للمتفرج"(١١). وهما يشيران إلى كيف يرى الإدراكيون الأسلوب دائمًا فى علاقته مع قاعدة معتادة (بينما الفيلموسوفى هى بالضبط "ما وراء" هذه القاعدة). إن الأساليب ينظر إليها دائمًا إلى إنها "اشتقاقات وتنويعات مبالغة"، أكثر من كونها تفكيرًا مستقلاً. ورؤية الأساليب الجديدة كمجرد "اشتقاقات" تتجاهل ما يمكن أن "يشعر" به المتفرج من تجربة معايشته لهذا الشكل الجديد. فكيف يمكن أن تكون المعرفة البسيطة للأسلوب المعيارى مفيدة للمتفرج لكى يفهم أكثر فيلم "جوليان الصبى الحمار"؟ إن المتفرج يلاحظ بالفعل أن الفيلم ليس "عاديًا" (ليس "كلاسيكيًا" فى أسلوبه). هل "تصنيف" بوردويل يساعد المتفرج فى تجربة معايشته للفيلم؟ إن اتباع بوردويل قد يجعلنا نحصل على تحليلات لأساليب الأفلام المبتكرة باعتبارها مجرد "تشويه" أو "غير عادية". والفيلموسوفى ترغب فى أن تكشف عن تعقيد السينما، وليست محاولة اختزالها إلى معايير و"لا معايير".

وقد يقول أصحاب النظرية المعرفية الإدراكية أن المتعة الأساسية عند المتفرج تنبع من حل المشكلات، من "الاهتمام" الغريب الذى يساورهم خلال مشاهدتهم الفيلم. والاندماج الأساسى للمتفرج مع الفيلم الروائى هو هذا "الاهتمام"، إننا ببساطة نكون

فى حالة "استعداد للفعل" تجاه مؤثرات السينما. ومع ذلك فإن قراءة بوردويل وهو يحاول أن يصنع "منطقًا" من فيلم "الحرب انتهت" هى قراءة غريبة تمامًا، لأنه يبدو عاقد العزم على "اختزال" فيلم رينيه إلى معنى حرفى، فهو يعمل جادًا لكى يحل المشكلات التى تجعله يشعر بالراحة من غرابة الفيلم المقصودة (إنه يشعر بأنه فاز بحل لغز الفيلم). ومن خلال "السرد المعيارى" فإن رؤيته لفيلم "بعد ظهر خريفى" تصبح نوعًا من الإثارة الآلية غير المشبعة، ليضيف ويطرح لقطات متوقعة، وتوليف مونتاجى "عادى"، ليحصل على "تركيبات تُصلح من نفسها دائمًا"[١٢]. ومقاومته للتفسير فى كتابه "السرد فى الفيلم الروائى" ليست مجرد عودة إلى الوراء حتى يصنع نظرية أكثر وضوحًا، لكنها دليل على افتقاده للنظام الذى يحاول إقامته. إن الاجتهاد فى دراسة أنماط من السرد المعيارى لا يفيد كثيرًا تجربتنا وتفسيرنا للسينما. إننا قد "نفهم" هذه الأنواع من الأفلام على نحو أفضل - نفهم أبنيتها وطابعها - لكن ذلك نوع محدود وقاصر فى "الفهم". وطموحات بوردويل فى التوضيح تجعل هذه الأفلام أكثر تبلدًا. إنها تصبح ألغازًا تنتظر الحل، ومتاهات تبحث عن تفسيرها من خلال مسيرتك فيها: "إنها مشكلات يجب تقديم الحل لها".

إن ذلك يستدعى السؤال: هل تصبح الأفلام تكرارًا لا داعى له بمجرد أن "نفهمها"؟ لماذا نريد أن نراها مرة أخرى؟ هل الأفلام حقًا ألغاز تبحث عمن يحلها؟ وكما يلاحظ ستام: "لماذا نذهب إلى الأفلام؟ هل لكى نصنع استنتاجات ونختبر فرضيات؟"[١٣]. إن استخراج معنى من هذه الأفلام ليس دائمًا هو الدافع لرؤيتها. ويبدو واضحًا أننا لا نذهب دائمًا إلى السينما لمجرد أن "نستخلص" ما يدور فى الفيلم. إن إدراك الفرجة على الأفلام يبدو جمالاً بنفس قدر كونه غير عملى. إننا نستطيع أيضًا أن نستغرق فى الصور ونفكك تجربتنا باستمتاع (ربما من خلال مشاهدة شخصية غير محورية، أو بالتركيز على شريط الصوت أكثر من شريط الصورة). إن المتفرج قد يريد الإبهار، والمتعة، أو حتى معايشة تجربة منحرفة، وبهذا فإنه يتواصل مع ما هو غير عادى فى السينما[١٤]. واستجابة المتفرج تجاه فيلم "مولهولاند درايف" قد تكون الغوص فى صوره، والاستغراق فى أصواته وقطعاته

المونتاجية الحادة، ليخرج بإحساس جديد بالواقع – وليس أن يصنع من الفيلم شيئًا منطقيًا". وقد لا يحب بعض المتفرجين الفيلم لأنهم "لم يستطيعوا فهمه"، وهؤلاء هم بالتحديد من سوف يستفيدون من المعالجة الفيلموسوفية.

إن المتفرج الفيلموسوفى لا يريد حل الأفلام، إنه يريد أن يُلقى الضوء على الأفلام- "إنه لا يريد أن يرى المعمار والأعمدة والسقالات، إنه يريد لغة ومصطلحات تساعده على أن يطفو فوق هذا العمل الفنى الحى." وكل التنظير والكتابات عن السينما يجب أن تكون عن مساعدة المتفرج على أن "يشعر" بأشكال وأفعال وأساليب ومعانى الفيلم "على نحو مباشر". إننى أقول "كل" لأننى فى النهاية لا أرى هدفًا من كتابة بنيوية تكشف عن الهيكل العظمى للأفلام، لأننا لا نرى أو نعايش هذا الهيكل فى حد ذاته. والفيلموسوفى لا تطلب من المتفرج أن يرى "التفكير" فى حد ذاته، إنها تطلب منه أن يرى الشكل والمضمون "معًا": الحدث "من خلال" التفكير السينمائى، والشخص "من خلال" الألوان. والطريق المثير للاهتمام هو محاولة الاستجابة للفيلم بشكل فعلى، من خلال إضاءة الفيلم للآخرين من خلال الإشارة إلى تفكيره، وبإعطاء الأهمية لأفعال الشكل، وبالترجمة الشعرية لتفكيره. ومشاهدة فيلم "الحرب انتهت" من خلال الفيلموسوفى فإننا نستطيع أن نفهم التحول من شخصية إلى شىء (بعيد أو غير ذى صلة) أكثر من الإمكانيات التى يقدمها بوردويل (على سبيل المثال: الفلاش فورورد الذاتى، أو مشهد موضوعى جديد). إن الفيلم قد يشعر بعلاقة بين الشخصية والشىء، وقد يفكر فى الارتباط بينهما فيما وراء "المخطط السردى المنطقى".

وبوردويل مايزال أيضًا فى موقع القول بأن سينما الفن المعيارية تستدعى الانتباه إلى عملياتها الخاصة من خلال تأملها لذاتها، والأحرى أن نبحث عن طرق لكى نسمح (ونشجع) المتفرج بأن يرى ببساطة التفكير السينمائى، أكثر من رؤية الفيلم وهو يفكر حول صناعة الأفلام (تفكيره الخاص). وكما لاحظنا فى الفصل الثانى، فعندما يعجز الكتّاب عن صنع معنى درامى للحظة أسلوبية، فإنهم عادة ما يلقون به إلى سلة المبالغة التى تُدعى "تأمل الذات". ولأن الفيلموسوفى هى بشكل ما مضادة للتأمل الذاتى، فإنها

تهدف إلى إلقاء ضوء على الحركات الشكلية الصغيرة، "العناصر التافهة"، لتعطيها حقها، وربما يظهر أنها "أساسية". وبالنسبة لبوردويل، فإن افتتاحية فيلم "عاشت حياتها" تعلن ببساطة "تيمة التنويعات على توجيهات الكاميرا/ توجهات الشكل"[١٥] .
إن هذه الملاحظة الاستهلالية تكشف عن مشكلة بوردويل: يمكن أن تكون هناك العديد من "توجهات الكاميرا/ الشكل" فى فيلم صعب لجودار، لكنه من التبسيط قليلاً أن نرى هذه الأوجه التقنية باعتبارها "تيمات" تأمل الذات، إن ما يقودنا إليه التفكير لكى نفهم ما حول الشخصيات والأماكن هو "التيمة" الحقيقية. ويبدو من الكسل أن نقول أن فيلماً صعبًا هو مجرد متأمل لذاته. "إن علاقات "نانا" المكانية مع ما يحيط بها سوف تقوم بوظيفة كمادة للتنويعات الأسلوبية"، هذا ما يستمر فيه بوردويل، إنه وصف "حقيقى" بمعنى من المعانى، لكنه مفيد بأكثر من معنى. ويعترف بوردويل فى النهاية بأن المشكلة "هى ما تفعله بها"، ليوحى أنها قد تقوم بدور الرمز إلى "المسافة بين البشر"[١٦].

وتنبثق مشكلتان أخريان مع تحليلات بوردويل السردية. أين "التجربة" فى هذه الأفلام؟ وكيف يقيم السرد علاقة مع الشخصيات؟ أولاً يبدو أن هناك القليل من التذكر، أو عدم التذكر على الإطلاق، لمسألة "تجربة" هذه الأفلام، والطرق الممكنة التى يستطيع بها المتفرج أن "يرى" فيلمًا مستخدماً، على سبيل المثال، معرفة أنه من نمط "السرد المعيارى". إن بوردويل يبدو سعيداً لأن يكرر بالكلمات ما نراه فى الأفلام: الحذف والتكرار فى أفلام بريسون وأوزو على سبيل المثال، ليقرر: "قيود القوالب الأسلوبية هى التى تفرض إرادتها على الحبكة، أو على الأقل فإن السرد ذاته يضع حدوداً لذاته فى تصوير الأحداث التى تعرض الأسلوب فى أفضل حالاته"[١٧]. لذلك فإنه يقال لنا كيف تُبنى الأفلام، وكيف نستخرج المعنى منها، لكن هل ذلك يقول لنا أى شىء عن فن السينما، عن اندماجنا الوجدانى مع جماليات السينما؟ إن تحليلات بوردويل تساعدنا بالفعل على فهم "كيف" نفهم السينما، ولكن ليس كيف نفهم السينما "على نحو أفضل". والتفسيرات المعرفية الإدراكية تجعل المتفرج يدرك ما يفعله عندما يشاهد فيلمًا، وقد تساعده فى تحليل الأفلام بشكل أكثر دقة، لكن "تجربة" مشاهدة الأفلام تتغير قليلاً (أو حتى بشكل سلبى)، وتنبثق فكرة "المبالغة" فى معايير الإدراكيين. ويصف بوردويل

الأبنية الممكنة (الحداثية، المعيارية) للأشكال الأسلوبية، لكنه لا يعطينا طريقة لِلتعامل مع "كيف يمكننا أن نفهم الأشكال ذاتها". لذلك فإن مفاهيم بوردويل "عديم الفائدة"، وهذا هو وجه النقص الحقيقى فى مشروعه.

يمكن للسينما أن تفكر ثانية بطريقة حداثية، ولكن السؤال المهم التالى هو كيف يقيم هذا الأسلوب السردى علاقة مع الشخصيات؟ قد يكون الحذف حداثيًا، ولكن ماذا يقول لنا ذلك إذا ظهر فى فيلم مثل فيلم سوديربيرج "الرجل الإنجليزى". إن القول إنه حداثى هو أمر لطيف، لكن الفيلموسوفى مهتمة بكيف يفكر هذا الأسلوب فى علاقته مع الشخصيات، إن "الفيلم" (كعقل سينمائى يفكر) "يشعر" بعالم الشخصية المحورية، ويفكر فى الفيلم من خلال هذا الشعور. إن الأب فى فيلم "الرجل الإنجليزى" يبحث عن معرفة الكل، لكنه لا يجد سوى لمحات وثغرات، والفيلم يعرف ذلك، و"يقول" لنا ذلك من خلال تفكيره الشكلى. إن تشريح أسلوب فيلم دريير "أورديت" لايزال لا يقول لنا شيئًا حول لماذا استخدم هذا المدى الأسلوبى. ماذا تقول لنا "الكاميرا البطيئة المتحركة على جوانب المشهد، وحركات الشخصيات"[١٨] عن الشخصيات التى يتم تقديمها؟ إن طرح هذا السؤال (ومحاولة الإجابة عنه) تبدو أكثر إثارة للاهتمام بلا حدود. ولا يزال بوردويل يراها باعتبارها الأفعال البارزة للشكل، والهدف يجب أن يكون بالأحرى هو استيعابها فى الدراما من أجل المتفرج. لا تدع المتفرج يفكر فيها باعتبارها "لحظات أسلوبية". هذا هو هدف الفيلموسوفى.

وكما أن الأسلوب يجب أن يرتبط بالتاريخ عند بوردويل، فإن اللحظات الأسلوبية يجب أن "تبرَّر" لكى تصبح متسقة. إنه يكتب عن الحركات التى "بلا مسوغ"، وتحولات اللون "غير المبررة"، ويطلق على هذه اللحظات "عناصر بلا دوافع"،[١٩] مشيرًا إلى أنها مجرد إبهار أسلوبى. لذلك فإنه يجب تبرير اللحظات، وتحديد مهمتها، وإلا فمن الأفضل وضعها فى سلة المبالغات التى بلا دافع (إلى جانب سلة تأمل الذات). أما الأسباب، والمنطق، فيجب أن يتم العثور عليها: الذاتية و"الزمن النفسى" عند بيرجسون يجب أن "يبرر" الحركة البطيئة على سبيل المثال[٢٠]. ومسألة إذا ما كانت شخصية أو

فيلم يولّدان أسلوبًا ذا معنى فى مشهد (إنه ذاتى أو يهدف إلى التعليق) هى عند بوردويل الغموض الجوهرى لسينما الفن. وبرغم ذلك فإنه يصنع تأكيدًا كبيرًا على الغموض السردى، والوعى بالذات - إن سينما الفن ليست مجرد قوة دافعة للتفسيرات المتعددة أو الأسلوبيات المتأملة للذات.

إن الغموض الموضوعى/ الذاتى هو شىء لا يرغب أن يزيله مفهوم التفكير السينمائى، لكنه يريد أن ينعشه ويوضحه. والفيلموسوفى لا تضع قيودًا للمصادر، أو تعزو "المعنى" لكل هذه اللحظات، لكنها تسمح بإمكانية كونها "تفكر" حول شخصية أو موقف، وليس مجرد إبهار الصنعة. (فى الفيلموسوفى، ليست هناك لحظة فى السينما دون دوافع). ومخطط المتفرج عند بوردويل لا يمكن أن يساعده أن يعرف أى الصور ذات علاقة بأية شخصية - "المخطط" لا يمكنه أن يتوقع أى اللقطات تمثل "الصور الذهنية"، أو وجهة النظر، أو وجهات النظر الموضوعية، لكن مفهوم التفكير السينمائى قد لا يساعد المتفرج هنا. وعلى سبيل المثال، فإن بوردويل لا يستطيع أن يحل إذا ما كان الفلاش باك فى فيلم بيرتولوتشى "خطة العنكبوت"، أو الألوان فى فيلم أنطونيونى "الصحراء الحمراء"، يمكن أن "يُنسب" إلى الشخصيات أو التعليق السردى: "ولأن هذه المخططات منفصلة عن بعضها البعض فإن ذلك يخلق الغموض"(٢١). لكن هل هى منفصلة عن بعضها البعض؟ بمعنى ما فإنها الشيئان معًا: فكما أحاول أن أثبت فإن العقل السينمائى (المتجاوز للذاتية) يتيح لكل شخصية وجهة نظر (ذاتية). وسؤال الفيلموسوفى هو :لماذا على سبيل المثال لا يستطيع "السرد الذاتى" لشخصية أن يحتوى على التعليق "السردى"؟ إن تفكير الفيلم يجب أن ينظر إليه باعتباره حرًا ومرنًا - أحيانًا تكون اللقطة الذاتية مجرد لقطة ذاتية، لكن مفهومنا عن السينما يجب أن يشتمل على إمكانية أنها قد لا تكون مجرد ذاتية (ولا موضوعية، ولا "سردية").

العقل السينمائي والسرد

درسنا فى الفصل الثانى المفهوم التقليدى عن الراوى السارد، ورأينا كذلك كيف أن بعض الكتاب استخدموا الراوى كلى الوجود باعتباره كائنًا سينمائيًا فرعيًا، ولكن ماذا عن موضوع "السرد"؟ كيف يقيم العقل السينمائى علاقة مع مفهوم السرد؟ ما هى الصلة بين التفكير السينمائى ونظريات السرد؟ إن كل الأفلام الروائية تحتوى على سرد، لكن الفيلموسوفى تسوق الحجة بأن مفهوم السرد لا "يستنفد" حدث الفيلم. وكإطار لفهمنا لكل السينما الروائية فإنها فى النهاية عتيقة وقاصرة. إن السرد حقيقة فى الأفلام الروائية، إنه عملية تُبنى بها معظم الأفلام الروائية. إذن لماذا لا نستخدم فكرة "السرد" لنصف "حدث" كل السينما؟ الأكثر وضوحًا هو بسبب أن الأفلام الروائية هى نوع محدد فقط من السينما. ومفهوم الكينونة السينمائية يجب أن يكون قادرًا على التعامل مع كل السينما غير السردية، التى قد تحتوى على الأفلام التسجيلية وإعلانات موسيقى البوب، وفن الفيديو، والسينما التجريبية، وما إلى ذلك. إن السرد يهتم فقط بأحداث وبناء الحبكة، بينما ليست كل السينما مكرسة لرواية القصص، أو عرض القصص. إن السرد "عملية"، وعندما نمتد بهذا المفهوم للعملية إلى "الكينونة" لكى نغطى كل عنصر من السينما (الصور،الشخصيات، تحولات التوليف)، فإننا فى الحقيقة نقطع كل الصلات مع المعنى الأدبى الأصلى للسرد، وبذلك فإننا نحذف أى فائدة لجذوره.

إنه يحمل أيضًا نتائج قاصرة لهذا الاستخدام الأدبى: إنه يشير إلى "بناء القصة"، والكيان المرتبط بالقصة، أكثر من المزيج المرن للقصة والفن السمعى البصرى الخالص الذى نجده فى معظم السينما المثيرة للاهتمام. إن السرد هو اتجاه الدراما، وليس خلقًا للعوالم السينمائية، وبالتالى فإن نظريات السرد السينمائى هى مفرطة فى "الدراما" و"الأدب" فى اهتماماتها. ومفهوم العقل السينمائى ليس نظرية سردية، حتى لو كان جزءا من دوره هو أن يراقب سرد الفيلم، والعقل السينمائى لا يهتم بمجرد الإفصاح عن القصص. إن تأمل السينما من خلال مفهوم السرد سوف يجعل المتفرج

لا يرى إلا مشاهد الأحداث والأفعال، أكثر من الدراما والأصوات والصور الكلية. إن هذا الميراث الأدبى يعوق أيضًا فن السينما عن أن يكون قادرًا على التعامل مع الصور الجمالية الشاعرية والوجدانية. ومفهوم السرد لا "يلائم" اللحظات الأكثر صورًا وشاعرية وتساميًا فى السينما. إنه يناضل من أجل التعامل مع هذه اللحظات. والنظريات السردية ليست ببساطة ملائمة لتوضيح "صور السينما"، وليس مهمًا كم حاول بوردويل وبيرجوين الامتداد بهذا المفهوم إلى الشكل السينمائى.

وعلاوة على ذلك، وكما سبق أن حاولت فى مناقشتى لبوردويل، فإن مفهوم السرد لا يدل المتفرج على أى شىء حول "السبب" فى أن ما يروى تتم روايته، إنه لا يعطى المتفرج أى زاوية للصوت والصورة، أو"طريق للدخول" إلى الدراما عبر السينما، إنه يعطيه فقط طبقات من الحبكة والأسلوب. إن السرد يدلنا على أن الفيلم منظم، لكنه لا يعطى المتفرج زاوية لهذا التنظيم، أو طريقة عضوية "لصياغة مفاهيم" عن العلاقة بين هذا التنظيم وشخصيات وأحداث الفيلم. وبرؤية السينما كتفكير فإن المتفرج يفهم كل عنصر من عناصر الأسلوب كمؤثر مقصود، وكل لحظة كتفكير سينمائى من خلال مضمون الصورة. ومفهوم السرد يدلنا على أن لحظة معينة من الأسلوب تساعد الحبكة، أما مفهوم العقل السينمائى فيدلنا على أن هذه اللحظة من الأسلوب هى دراما بالصورة للقصة.

والعقل السينمائى ليس بديلاً عن مفهوم "الراوى السارد"، لأن العقل السينمائى يستطيع أن يقرر إعطاء الفيلم راويًا، مثل الراوى الشخصية الذى نراه، أو الراوى الذى نسمعه على شريط الصوت. لكن السينما ليست بالضرورة - وبشكل محدد - فى حاجة لمفهوم الراوى. وبعض الأفلام تحتوى على راوٍ، بينما لا تحتوى عليه أفلام أخرى. ومن المفارقات أن مفهوم السرد قد يخلق مشكلات مع الرواة: إنه يمكن أن يجعل المتفرج مشوشًا عندما تصبح شخصية راويًا، أو عندما يصبح راوٍ شخصية، ويجد المتفرج نفسه لا يزال فى حاجة إلى أن يفترض "راويًا" آخر خلف الراوى- الشخصية. (عند جورج ويلسون فإن المشكلة هى فى فكرة كل من السرد الواعى بذاته، والسرد

الذاتى، اللذين ينصهران معًا ليصبحا ذاتيين). ومفهوم العقل السينمائى يتيح للمتفرج أن يعزو لقطات بعينها إلى العديد من المصادر: فالفيلم يعطينا معلومات حول شخصية، أو يعطينا الراوى معلومات حول شخصية، أو شخصية تعطينا معلومات حول شخصية أخرى. وبرؤية الفيلم كله كفكر للعقل السينمائى فإن ذلك يعطى المتفرج الاختيار، ويتعرف على براعة صناعة السينما.

إن العقل السينمائى نظرية عن الكينونة السينمائية وليس السرد السينمائى، لذلك فإنه بناء متحكم "فيما وراء" القوى التقليدية "للسرد" أو الراوى السينمائى. والتفكير السينمائى الأساسى للعقل السينمائى هو بناء، يمكن أن يكون لا سرديًا (تجريبيًا على سبيل المثال)، أو سرديًا (يعتم على الحبكة)، أو يتحرك من أحدهما على الآخر. لذلك فإن السرد هو إحدى نتائج التفكير السينمائى، نوع محدد من التفكير، نوع يضع الحبكة والشخصيات فى نظام لكى يرووا قصة. وفى الأفلام الروائية الطويلة فإن العقل السينمائى يخلق العالم السينمائى، ويبنى التفكير السينمائى الأساسى سردًا (يخلق حبكة مرتبطة بالأحداث)، والتفكير السينمائى الشكلى يخلق أسلوبًا لهذا السرد. إن السرد ببساطة هو الشكل الذى يأخذه التفكير السينمائى فى معظم الأفلام الروائية - سواء كانت تراجيدية أو كوميدية أو قصة خيالية أو فيلم تشويق وإثارة. والعقل السينمائى يخلق عالمًا سينمائيًا ويجمع اختيارات صوره معًا لكى يخلق المشاهد وتتابعاتها، وبالتالى يخلق بناء كليًا بحدود واتساق معينين. والعقل السينمائى نشط وأخلاقى، ويصنع حدوده بنفسه، فلكل فيلم عالمه الخاص، عالم يمكن أن يكون فيه رجل يصاب برصاصة أمرًا مضحكًا (مثل فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود") أو قد لا يكون كذلك (مثل فيلم "قائمة شيندلر"). ومفهوم العقل التالى إذن ليس مقصودًا به أن يكون بديلاً عن مفهوم السرد، إنه يشير فقط إلى نقص نظريات "السرد"، وحدود فكرة "الراوى السارد".

لقد رأينا بالفعل أن السرد محدود فى كونه يتناول تقليديًا فقط ما لا يمكن نسبته إلى الراوى-الشخصية، وبذلك فإن الألوان أو الحركات أو التحولات فى التوليف التى لا

دافع لها تصبح زائدة، كما هو الأمر مع تلك التى لا تمتثل للمعايير. ومرة أخرى فإن الفيلموسوفى ترغب فى أن تكشف عن تعقيد السينما، إنها لا تحاول أن تختزلها إلى معايير ولا معايير. فالعقل السينمائى يستطيع أن يغير الطبيعة الخاصة للعالم السينمائى، بينما يبدو "السرد" أكثر انفصالاً، ويضيف فقط البناء والأسلوب إلى العالم السينمائى. ونظريات السرد فى النهاية تفصل الشكل عن المضمون، لتؤكد أن المتفرج يستجيب للرواية ثم إلى الفيلم. والفيلموسوفى تنادى بأنه (يجب) علينا أن نستجيب للكل "على بعضه": إننا لا نستطيع أن نرى ما هو موجود "فى الفيلم دون رؤيته بالطريقة التى يفكر بها الفيلم فيه".

بالإضافة إلى ذلك، فإن الأفلام الروائية ليست فقط نوعًا من أنواع السينما، لكن الأفلام لا يمكن اختزالها ببساطة إلى السرد الخاص بها، وهنا تكشف نظريات السرد عن قصورها وحدودها. وعلى سبيل المثال فإن السرد فى فيلم " مولهولاند درايف" هو وجه واحد من أوجه الحدث فيه، من حياته كفيلم. ونظرية بوردويل سوف تقوم بالوصف التحليلى للهيكل العظمى للفيلم، وسوف تحاول إحضار بعض الأسلوبيات باعتبارها تساعد أو تعارض السرد، لكن العالم الفيلمى يقاوم مثل هذه المحاولة فى العثور على منطق عقلانى. وسوف تكون هناك أشياء زائدة تتركها نظريات السرد وراءها.

والفيلموسوفى مهتمة بدمج الشكل والمضمون من خلال مفهوم التفكير السينمائى – فكل شىء فى الفيلم تم التفكير فيه، وهو مقصود، لذلك فإن المحتمل أن يكون شاعريًا وجماليًا، ومؤثرًا بشكل عاطفى. والعقل السينمائى يجسد القصد فى عالم الشكل السينمائى. والسينما ليست الشكل "و" المضمون، والعقل السينمائى ينظم كل شىء نراه، وأحيانًا يدمج ويمزج "الشكل والمضمون". ولكى نمسك بمفهوم قابل للتطبيق عن الكينونة السينمائية فإننا يجب أن نبدأ من حقيقة أن السينما تستطيع أن تعرض أى شئ، أن السينما هى فى الأساس صورة وصوت، ثم تعمل بالعودة إلى الخلق. إن علماء السرد يرون الأفلام كقصص، قد تضل طريقها أحيانًا فى طريق حكاية القصة، بينما يرى فلاسفة الفيلموسوفى الأفلام كصوت وصورة خالصين لهما القدرة على

حكاية القصص إن أرادا ذلك. وهكذا فإن مفهوم العقل السينمائى المتجاوز للذاتية "يتوقع على نحو إيجابى" عدم الامتثال للمعايير، والخداع المباشر فى بعض السرد السينمائى (كما فيلم "مشتبهون عاديون"). والعقل السينمائى يتحكم فى زمان ومكان العالم السينمائى، وفهم مفهوم "العقل السينمائى" يتيح للمتفرج بعض الفهم المنظم عبر الفيلم ككل. إنه ينظم السرد ويختار الراوى، لكنه، وهذا هو الأهم، يصمم صور وأصوات العالم السينمائى. إنه مفهوم يعيد "الصورة" إلى القصة فى إدراك وفهم المتفرج.

وبعض الكتاب، عندما يقعون على فكرة أن السينما هى نوع من العقل، يتحركون بنعومة إلى التنظير حول حدود التفكير وإمكانيات الفكر "الخالص" أو "المترجم" إلى صور". لكن الخطأ الذى يقع فيه هؤلاء المنظرون هو عدم استكمالهم الطريق إلى الفكرة الأصلية فى قلب الأفلام ذاتها. فالطريق الوحيدة التى يمكن بها أن نفهم تماماً إمكانيات الفكر السينمائى هى أولاً أن نصل إلى مفهوم قابل للتطبيق، ثم نستكشف تطبيقه العملى، خاصة فى السينما المعاصرة. وقد يكون للمرء على نحو فضفاض أن يقسم "أنماط" التفكير بين الأشكال العديدة للسينما - ليكشف عن أمثلة للتفكير باللون، والتفكير بالبؤرة، والتفكير بالحركة، وما إلى ذلك. وسوف يستكشف الفصل التالى التفكير السينمائى من خلال هذه الأمثلة والتصنيفات الشكلية.



الفصل السابع
التفكير السينمائى

"فى الأيام القليلة الماضية، رأيت فيلمًا فيه ممثل وحصان، يقفان إلى جانب بعضهما البعض، وكان كل منهما يظهر فقط حتى ركبه، ثم عندما امتطى الرجل الحصان، وجد الرجل نفسه فجأة بلا رأس. وأن يكون الرجل بلا ساقين، ثم يصبح فجأة فى لحظة بلا رأس، هو أمر يدفع الأشياء بعيداً إلى حد ما".

بيكام (١٩١٢)[١]

فى الأجزاء التالية سوف أهتم بالمجالات الأساسية، ذات التعريفات الفضفاضة، للبناء الإنسانى (الصورة، اللون، الصوت، الإطار، الحركة، والتحولات فى التوليف)، لأوضح انتباه الفيلموسوفى إلى هذه المجالات، مع أمثلة من أفلام مختلفة. وهذه الأقسام ليست عن المدى البعيد الذى يستطيعه الشكل السينمائى بقدر ما هى عن كيف أن الشكل السينمائى العام هو تفكير. إن ما سوف يتضح هو حياة السينما، وهى تتخذ قرارات بشأن الكيفية التى تعطينا بها ما نعايشه. وخلال هذه الأقسام سوف أوضح "إمكانيات" التفكير داخل كل مجال سينمائى، أى قبل الحوار والعناصر المسرحية، وكما كتب إيزنشتين: "السينما تستطيع - وبالتالى يجب عليها - أن تعطى الشاشة وبشكل حسى ملموس الجوهر الجدلى لمجادلاتنا الأيديولوجية، ودون اللجوء إلى أى شىء يتوسط بيننا وبينها، مثل الحبكة، والقصة، والإنسان الحى".[٢] وسوف تركز الأجزاء التالية على أمثلة سوف تكون مفيدة فى تفكيرها - خاصة أفعال الشكل السينمائى التى تبرز أيًا كان السبب، وإن لم تكن بالضرورة ذات أسلوب مبهر أو

غريب. وهدف هذا الفصل ليس التوثيق الكامل "لكل" أنواع التفكير الخاص بالشكل السينمائى، ولكن الهدف هو إعطاء تنويعات على كيفية ظهور التفكير السينمائى، وكيف أن رؤية السينما وهى تفكر يوسع إمكانات المعنى. ومن الواضح أن المشكلة الرئيسية فى هذا التصميم هى أن كل الأشكال السينمائية تصل كوحدة واحدة، وأنها لم يتم وصفها كمجالات منفردة عند عرضها. لكن مهمتى هنا أن أمتد بفهمنا للتفكير السينمائى، أكثر من الوصول إلى تفسيرات ذات اعتبار ووزن زائف للأفلام التى سوف نذكرها، وهذه الأفلام قوية بما فيه الكفاية لكى تحتمل تحليلاتى غير المتوازنة التى تميل إلى ناحية دون الأخرى. وهناك من المؤكد تفاعل مستمر ووحدة فى التفكير السينمائى، وليس مجرد "إضافة" للتأطير والحركة، لكن فكرة "الكل": الحركة والتحولات المونتاجية والصوت والصورة، وهى التى يجب علينا فهمها.[٣]

الصورة

إن الصورة الأساسية (الفكر) للفيلم (العقل السينمائى) ليست أساسية إلى هذه الدرجة. وكل حبيبة من حبيبات الصورة مكونة لكى تشكل الصورة التى يقصدها الفيلم[٤]. فكر على سبيل المثال فى المخرج ومدير التصوير وهما يجتمعان معًا لكى يتخذا القرارات الأولى عن الفيلم الذى يكونان على وشك صنعه: هل سيكون تناسب أبعاد الشاشة أكاديميًا (٣:٤) أم من الشاشة العريضة، أبيض وأسود أو ألوان، نوع الفيلم الخام (محبب أم دقيق)، بالإضافة إلى أفكار أخرى حول الفلاتر، والمؤثرات الخاصة، أو التلاعب الرقمى بالكمبيوتر. إنهما يتخذان القرارات التى سوف تؤثر على استقبالنا للفيلم، قرارات نفهمها على أنها تفكير الفيلم.

ونحن نفهم فى العادة فيلمًا هوليووديًا عاديًا باعتباره يعطينا نافذة لطيفة على العالم الذى يمثله، ولكن حتى التغيرات البسيطة فى الصورة توجه استقبالنا للشخصيات والأحداث. وبالطبع فإن أى متفرج قد يكون "واعيًا" بأنماط الصورة تلك،

ولكن حركة الفيلموسوفى تكمن فى إتقان فهم متكامل لكيفية عمل أشكال الصورة "على نحو غير منفصل" عن دراما الفيلم. إن الفيلم ككل يمكن أن يكتسب طابعًا مفكرًا من نوع أو آخر بهذا التفكير السينمائى الأساسى البسيط: الواقعية والصورة ذات الحبيبات، الأفلام التاريخية والصورة الناعمة، الحياة المعاصرة الخشنة. إن هذه السمات الممكنة للصورة تتعارض مع النظرة بأن المعنى يصل من خلال الدراما فقط بشكل خالص. وكما أشرنا سابقًا، فإن التغير من نظرية سابقة للسينما هو أن هذه السمات الشكلية يتم عرضها لكى يكون لها قصد درامى متكامل داخل الفيلم ككل.

وكل الأفلام يمكن إعادة تصميمها لكى تبدو بشكل محدد: خذ مثلاً الحبيبات الواضحة فى فيلم كورين "جوليان الصبى الحمار"، الرماديات الضبابية فى فيلم تار "الإدانة"، الطابع القاسى الخشن فى فيلم الأخوين داردين "روزيتا"، الصورة الغائمة فى فيلم سوكورف "الأم والابن". والصور المعاصرة التى يتم خلقها بواسطة الكمبيوتر تتطلب منا الكثير من إعادة التفكير فى الصورة السينمائية. لكنها تكون مفكرة بالطريقة التى نستخدمها بها(٥). فمن خلال التفكير السينمائى المرن يمكن للعقل السينمائى أن يقرر أى شىء بدءًا بالتغيرات الدقيقة وحتى التغيرات شديدة الوضوح فى العالم الفيلمى. إن المتفرج يرى تغيراً فى حالة العالم الفيلمى، وهذه التغيرات البطيئة فى إعادة تشكيل الصورة تجعلنا نعيد التفكير فى علاقتنا بعالمنا الخاص بنا، وتتيح أكثر الأراضى عمقًا لهذه الصورة الجديدة. إن الفانتازيا الآن من الممكن تحقيقها، وهى متاحة مثلها مثل أى شكل للصورة، وكم يكون مثيراً للاهتمام أن أى صورة لن يتم قياسها ببساطة من خلال ما يبدو أنها مغامرة. والتفكير السينمائى المرن يمكنه أن يقترح معرفة جديدة بالفكر – شىء ما مثل تنبؤ روى هاوس: "سوف تستمر السينما دون شك فى استخدام حشد من المؤثرات البصرية والتى سوف تبتعد بوضوح عن الطبيعة لكى تضع خريطة "البحَّار" فى عقلنا"(٦). وبالنظر إلى السينما ليس باستخدام "فكرة" الفكر، وإنما من خلال صيغة القصد الشاعرى الجمالى المبدع، فإن السينما تنفتح لكى تكشف لنا أكثر مما كنا نتوقع (لكننا نستمتع ربما دائمًا بشكل غير واعٍ).

اللون :

مع الصورة يأتى دائمًا اللون والظل، وبعض من أكثر السمات تفكيراً يتم الشعور بها من خلال اللون. وبكلمات بسيطة فإن العقل السينمائى يمكن أن يشعر بأن الدراما يجب أن "تكون" ذات لون معين (أو ربما تحول من لون إلى آخر)، عندئذ سوف يفهم المتفرج كأن اللون السينمائى "ينبع" من قصة الفيلم، كأنه "موجود" مع قصة الفيلم. إن لدى العقل السينمائى هنا حرية مفكرة فى أن يدخل إلى أى لون - إن له "إرادته" الخاصة فيما يتعلق باستخدام اللون - ويمكنه أن يعطى أى مشهد أى لون. إن الفيلم يمكنه أن يشعر (ويعرض) الحب بين شخصيتين من خلال الوهج الأحمر الناعم، أو قد يخضِّب الفيلم الملىء بالكراهية بالألوان الحمراء والقرمزية. والفيلموسوفى أقل اهتماماً بمعنى الألوان من الطريقة التى "يكون" بها لكل فيلم لونه، والتى "يستخدم" بها اللون، وكيف يجب علينا أن "نتناول" أو نقترب من هذا الاستخدام الذى يقوم به الفيلم. قد يستطيع كاتب أن يستخدم لغة ومصطلحات مثل "استخدم المخرج اللون هنا، مع هؤلاء الناس، لكى يقول لنا هذا، أو يعنى ذاك"، ويمكن لهذه التفسيرات بالفعل أن تفهم معنى الفيلم، إلى حد ما. إن ما يفتقده هذا النوع من التحليل هو مرونة التعبير، ومن ثم قدراً من توصيل الاهتمام والأهمية - فالأفلام تخلق معانيها وإشاراتها اللونية.

لقد شعر هوجو مونستربيرج أن اللون يؤثر على المتفرج و"وعيه باللاواقع"، بينما رأى جيرارد فورت باكيل أن هذه الفوتوغرافيا الجديدة هى "بلا شك القوة الأعظم التى تملكها الشاشة"،و"هل ينبغى على المرء أن يصبغ مشهد جريمة قتل بضوء القمر الناعم الأقرب للطبيعى، أم يجب على المرء أن يساعد عقل المتفرج بصبغ المشهد بجو بارد يعطى المتفرج شعوراً بالرعدة؟"(٨). واللون الواقعى وحده عند فى إف بيركنز هو الذى يملك قوة ذات معنى (واقعى بمعنى أنه يأتى "من داخل" العالم الفيلمى)، فى الوقت الذى يقارن فيه إدوارد برانيجان من خلال الشكلية التحليلية بين أشكال اللون، ويطلب منا فقط أن نفهم اللون من خلال "نظم" أو "استراتيجيات"(٩). ولكن إيزنشتين فهم أن اللون يجب أن يُرى ويُستخدم كعامل درامى، وساق الحجة بأن اللون يمكنه أن يشتمل على موقف ويشرحه بطريقته الخاصة.

ومع ذلك فإن نزعة اللون يمكن أن توجد أيضًا فى الدرجات المتعددة للأبيض والأسود - برغم أن الدراسات السينمائية المعاصرة تستمر فى محاولة العثور على معنى "ثقافى" فى القرار بعدم استخدام اللون فى فيلم ما. وبالنسبة لبيركنز فإن استخدام جودار للأبيض والأسود فى فيلم "العساكر" كان له مغزاه بسبب ما رفضه: الصورة الملونة المعاصرة: لكن لهذه الصور شعورًا (وتمسك بتفكير) قبل وتحت أى تفسير ثقافى ممكن. إن التفكير، والظل، والأبيض والأسود، يمكن أن تسلك جميعًا سلوك الألوان، حيث يُستخدم الظل على نحو فعال ليوحى بطزاجة المعنى فى وحول الشخصيات والأحداث. ويطلق دولوز على تعبيرية الأبيض والأسود "التقنية السابقة على استخدام التلوين الحقيقى فى السينما"، كما عرف إيزنشتين قوة استخدام "الخطوط الخارجية التى تحدد الأشكال، و"الأصوات" النغمية للتصوير الرمادى"[١٠]. وعلى سبيل المثال، فإن الظل واللون يمكنهما أن يساعدا الفيلم على التفكير فى العلاقات بين الناس: إن السينما يمكنها أن تشعر بالظلام داخل إحدى الشخصيات، أو بوضع إطار مظلم فى مشهد للموت أو المعاناة، ويمكنها أن تشعر بمشاعر مثل الحب أو الإلهام، مثل الراحة أو السعادة أو الأمان. وبكلمات أخرى، فإن العقل السينمائى يستطيع أن يفكر على نحو درامى فى الأحداث من خلال الضوء.

إن الظلام فى حالة مثل الفيلم نوار يمكن أن يكون تفكيرًا فى جهل المخبر السرى صعب المراس الذى سوف يسقط، أو بشعور الحصار فى ورطته، أو بمكان شيء غامض مخيف مجهول. إن الفيلم يفكر فى هذا السواد (الذى سوف يفهمه المتفرج على نحو يكاد أن يكون مباشرًا - كما نعرف ونشعر بالظلام فى حياتنا). إن الظلام يعطى العديد من أفكاره - أحيانًا يكون الشعور بالتركيز أو الوحدة فى عقل الشخصية - وأحيانًا يحيط الظلام بشخصية عندما تتذكر الزمن الذى مضى. وأحيانًا يكاد العقل السينمائى أن يصبح العقل المظلم المشوش لشخصية - التى تفكر فى عواطفها الداخلية من خلال الصورة. وأحيانًا يعطى العقل السينمائى "شعوره" الخاص إلى مشهد (مما يؤدى بنا إلى فهم المشهد بطريقة معينة)، وأحيانًا تتم محاصرة شخصية من خلال استخدام الظلام.

وربما السينما – مثل الموسيقى – تستطيع أن تفكر فى ألوان معينة فى حال وجود الخطر أو الشر. ويمكنها ببساطة أيضًا أن تفهم مشهدًا أو منظرًا طبيعيًا بنوع من الاحترام والتواضع. والعقل السينمائى قد يشعر بالألوان المختلفة للشخصيات المختلفة. مما يجعل الفيلم يساعدنا على فهم طبيعة شخصية كل منهم، أو قد يشعر الفيلم بمزاجهم أو أفكارهم. فى فيلم "دوار" عندما يكمل سكوتى تحويل شكل جودى، وتبدو مغمورة فى غلالة من اللون الأخضر، فإن الفيلم قد يفكر بالعديد من الطرق الممكنة، فقد يكون الفيلم يشعر (يفكر) فى حب سكوتى، وتحديقه الملىء بالمشاعر، أو أن الفيلم يرينا كم كانت أفعاله نوعًا من خداع النفس، أو أن الفيلم يفكر فى جودى كعودة شبحية للمرأة الميتة (أو أنه كان يفكر فى ذلك جميعًا).

وكما سبق ذكره فى الجزء السابق، فإن الصورة يمكن أن تمسك بمستوى أساسى من اللون – طريقته فى التفكير تُبقى على العالم الذى نعايشه بطابع معين. إن هذا التفكير ذا الطابع اللونى الخاص يمكن أن يسمح لألوان معينة بالظهور، وقد يفضل ألوانًا أخرى، وقد يجعل كل الألوان عميقة وزاهية (وربما ينخفض المستوى اللونى، لذلك فإن اللحظات زاهية الألوان تظهر بشكل واضح). وفيلم "غريزة أساسية" يقدم لنا فكرة عن عالم لاأخلاقى، وربما خال من الحياة كأنه على حافة الموت، ويكاد أن يكون شفافًا بطابعه الرمادى فى لون الفولاذ. أما فيلم "ماتريكس" فإنه يفكر فى عالم زائف ذى لون أخضر سقيم وهش، وربما يشعر بالتفكير البارد المخادع "للذكاء الاصطناعى" الذى يقدمه، بينما العالم الحقيقى بارد أيضًا فى طابعه، لكنه هذه المرة يكتسب الطابع الأزرق البارد. (إن هذه الأفلام تستبق بالعديد من الطرق شديدة الاختلاف، مستقبلاً لا لون فيه، وربما شفافًا مثل الزجاج). لكن لكل فيلم مستواه الخاص من التفكير فى الصورة واللون، ففيلم "قوات سفينة الفضاء" يبدو "طبيعيًا"، لكن صوره الحادة الصافية ربما "تفكر" فى تفاؤل وسذاجة الشخصيات، والأيديولوجيا الصارمة الواضحة التى يتم التضحية بهم من أجلها.

إن فيلما قد يفكر فى ألوانه بشكل تاريخى، مثل فيلم سالى بوتر "أورلاندو" الذى يغطى عصورًا مختلفة، لذلك يفكر الفيلم فى هذه الأزمنة طبقًا لأسلوبها السينمائى، لينتقل من الفترات الرومانسية الناعمة إلى الصور الحادة المعاصرة. وفيلم الرفاق

الطيبون يفكر فى (ويصبح) "اللقاء" بين هنرى هيل والعصابة - إن الفيلم يفهم بدايته على أنها قصة حب، فيجعل كل الألوان زاهية وناعمة باللونين البرتقالى والبنى، بينما ينتهى بصورة حادة وسريعة كأنها نفثات الكوكايين. ويكاد فيلم كيسلوفسكى "فيلم قصير عن القتل" أن يصبح العقل الضبابى للقاتل الشاب، الذى يشعر بالسأم من عالمه، ويبحث عن ضحية. وفيلم "صدفة عمياء" يعطينا ذاكرة رجل شاب عن إقامته فى مستشفى، ويفكر الفيلم فى إدراكه لهذه الفترة بلون أخضر مؤلم مثلما كان فى فيلم "دوار". أما فيلم "الحياة المزدوجة لفيرونيك" فيشعر بألمها الداخلى من خلال التفكير القاطع للصورة، بينما فى فيلم "ثلاثة ألوان: أزرق" فإن الفيلم يشعر بقوة ذكريات جولى من خلال اللون، الأزرق الزاهى بينما يتدفق ماضيها فى حاضرها.

وعندما يستخدم فيلم واحد كلاً من الألوان "و" الأبيض والأسود" فى صوره، فإنه قد يكون لقاء مثمراً أو مجرد "كليشيه"، والكليشيه يتضح عادة عندما تظهر الذاكرة أو الماضى بلا ألوان، أو ربما عندما يريد الفيلم أن يضفى الجدية على حدث أو مشهد. إن فيلماً مثل "قتلة بالفطرة" يفكر فى الدراما الخاصة به من خلال استخدامهما، دون أن يكون هناك منطق ضرورى وراء هذا الاستخدام. ولتقارن ذلك بفيلم لارس فون ترير "أوربا"، حيث يتعقد الأبيض والأسود مع اللون (الحب، الموت) - إن الفيلم يشعر بمشاعر وانتباه الشخصيات "من خلال" اللون. وبين هذين الفيلمين هناك أفلام مثل فيلم تاركوفسكى "المطارِد" الذى يبدو أنه يشعر بالنغمات اللونية وراء الأبيض والأسود، كما أن التقنيات الرقمية تتيح للصورة الآن أن تتغير، حتى أن الأفلام تستطيع اليوم أن تفكر فى أى "جزء" من الصورة بأى لون أو ظل، ويحمل المستقبل إمكانات عديدة للتفكير للذين يريدون أن يذهبوا إلى آخر المدى.[١١]

الصوت :

مثل استخدام البؤرة، أو اللون، أو أى عنصر، فإن العقل السينمائى يوجه الصوت فى الفيلم. والتحليل العام للصوت فى فيلم يمكن أن يكون مدركاً لطريقة استخدامه، وكيف لأصوات معينة أن تقيم "علاقة" مع الحدث أو الشخصيات. أن القصور الممكن

هنا هو أن التحليل ليس "متكاملاً" مع الفيلم ككل. إن الصوت يتم تركه باعتباره إضافة أو ملحقًا، ويتم الحديث عنه عندما يكون ظاهرًا و"فعالاً". وحيث تجد دراسة عامة بعض الأصوات كمجاز للخطر الذى تتعرض له الشخصية، فإن الفيلموسوفى تجد تفكيراً "فى" هذا الخطر، شعوراً بالخطر من خلال الصوت، إما بالتفكير فى مشاعر الشخصية أو بالتفكير فى معرفتها (عندما لا تعلم الشخصية أنها فى خطر).

إن الصوت يمكنه أن يفكر بطريقة مشابهة مثل المونتاج أو الصورة ذات الطبقات، لكنه يؤثر فى ردود الأفعال الأقل وعيًا. والعقل السينمائى يشعر ببساطة بمستوى مضاف إلى الصور، والأصوات جيدة باعتبارها "صوراً" إضافية فى عقل المتفرج. وقد يسوق أندريه بازان الحجة على أن أولوية الصورة ليست إلا حادثًا تقنيًا من أحداث التاريخ، لكن الأفلام ماتزال تفكر بالصورة أكثر فى السينما الناطقة أيضًا[١٢]. ومفهوم العقل السينمائى يعيد الصوت مرة أخرى إلى الحياة السينمائية، ليجعله يفكر "على الدوام"، و"متكاملاً" مع كل أشكال السينما. والتفكير بالصوت فى الأفلام مستمر: إن العقل السينمائى قد يفكر فى محادثة عادية باعتبارها حادة وخشنة، بينما يجعل الأصوات للشخصيات ناعمة ودافئة. والاستخدام عميق التفكير للصوت هو استخدام انتقائى، تفكير مدرك لذاتية الشخصيات. ففى فيلم هيتشكوك "ابتزاز" يشعر الفيلم بتركيز الفتاة، التى تسمع فقط كلمة "السكين" فى ثرثرة الجار. وفى فيلم لوى مال "أذى" يشعر الفيلم بالتركيز الرومانسى للرجل على امرأة شابة، هذه المرة من خلال إغراق كل كلمات الآخرين فى الموسيقى. إن هذا الإخفاء للصوت هو نوع من استخدام البؤرة لما هو مسموع - أو قصد الأذن كما يطلق عليه ستانلى كافيل - وهو دليل بسيط على قدرة السينما على التفكير العميق.

ويمكن للأفلام أن تفكر بالموسيقى كما يمكن لها أن تفكر بمؤثرات الضجيج، وكل اختيار منهما يعيد بقوة تشكيل الصور، وهناك العديد من الأسماء إذا أردت أن تصنع مناقشة ثقافية مستضيفة عن فيلم: فموسيقى بيلا بارتوك "مقطوعة للوتريات وآلات الإيقاع والسيليستا" تكاد أن تتحكم فى التحولات المونتاجية لفيلم "التماع"، ومقطوعتا

آفرو بارت "فراتر" و"تابيولا رازا" تضيفان شعوراً ثقيلاً إلى فيلم "أوديسا الصغيرة"، والرباعيتان الوتريتان الأوليان للمؤلف الموسيقى ياناتشيك تعبران عن الحب فى فيلم "خفة الوجود التى لا تحتمل". كما يمكن للسينما أن تفكر ضد الصورة باستخدام الموسيقى. وهذا التفكير غير المتزامن يحدث عندما يقرر العقل السينمائى أن يقطع أو يضاد الصور المعروضة، بإدراك أن الصوت فى السينما هو فكرة شكلية أخرى ترتبط بالفيلم. وفى فيلم "٨ مم" يذهب البطل إلى العالم السفلى للأفلام الداعرة، ويشعر الفيلم بالرحلة فى هذا العالم الآخر من خلال موسيقى من مكان مختلف (فى هذه الحالة هى الإيقاعات والأغنيات المنوِّمة من شمال أفريقيا)، فالموسيقى ليست "مجرد" مجاز، على الأقل لأن المتفرج "يشعر" عادة بالموسيقى أولاً. والفيلم ككل (الصور الساخنة والأصوات "الغريبة") تفكر فى رحلة البطل الغريبة من نوعها. ويمكن لفيلم أن يحيط كلام شخص ما بموسيقى متعاطفة، أو تزيد من قوة تأثير الحديث بإيقاعات مجلجلة، ففى نهاية فيلم "الشفرة مجهولة" تتم مضاعفة وامتداد الاضطراب البسيط لشخص لا يستطيع دخول شقته (بسبب شفرة مجهولة للباب) من خلال الحركة شديدة الاضطراب للصورة مع مجموعة من أصوات الطبول المتسارعة التى تعزفها فرقة من الأطفال قليلى السمع. إن هذا التفكير بالصوت يدل على معنى أكبر مما يجعلنا "نشعر".

والصمت هو ظلال الصوت. فعندما يقرر العقل السينمائى أن يبعد الصوت، وحذف كل الأصوات من تفكيره، فإن الصمت يمكن أن يصبح شعوراً قوياً. وهذا الاختيار الذى يقوم به الفيلم يتم التفكير فيه لاستخدامات عديدة: لكى يدعنا نرى ما كانت الموسيقى تحجبه، ونسمع صوت دقات قلوبنا، ونركز على إدراكاتنا. أو ربما يتم استخدامه لزيادة تأثير الصرير، أو يعدنا لانفجارات. إن فيلم "الطريق السريع الضائع" يشعر بالأصوات من الداخل إلى الخارج، وأحيانًا حتى تلك الأصوات التى نسمعها بالفعل تكون آتية من داخل رؤوسنا. إن الفيلم يخلق فراغًا، ويترك غيابًا نشعر به كأنه بصوت عالٍ. وبصمت غريب ممتد على نحو غير طبيعى يبدأ الفيلم بصوت تنفس ووقع أقدام فقط، ثم يتطور إلى قصد خالص لشخصية البطل. وهو عندما يلتقى برجل فى حفلة فإن الفيلم يكشف (بأكثر مما يعيشه المرء فى الحياة) عن صمت مطبق

فى الحفلة برغم وجود المتحدثين فيها. إن الصوت فى فيلم "الطريق السريع الضائع" يبدو "نابعًا" من الظلام.

وبالنسبة لكاتب مثل فى إف بيركنز فإن الأصوات يجب أن تظل لصيقة بالقصة، وبكلمات أخرى فإنها يجب أن تأتى فقط من مصادر فى العالم الفيلمى: مشغلات التسجيل، الراديوهات، وما إلى ذلك. "إن الحاجة - على مستوى يفترض أنه فنى - لاستخدام سينمائى أفضل للصوت، هى فى أغلب الأحيان رغبة فى إدخال الضجيج المنفصل عن مصدره، إضافة زخرفية إلى السرد أكثر من كونها جزءًا عضويًا من عناصره، ومزيجًا أكثر من كونها اتحادًا بين الصورة والصوت"[١٣]. وبالنسبة لشخص مثل دولوز، فإن الأصوات "القادمة من خارج المجال"، لا تبقى كذلك، لكنها تضيف إلى الصورة (مثل السكر والماء) لتصبح صورة جديدة. إن العقل السينمائى ببساطة يفكر فى الصورة والصوت ككل. وفى هذه الأيام فإن قاعات الاستماع الرقمية متعددة الأصوات تغمرنا بأصوات متموجة متداخلة قادمة من خارج الشاشة، ويمكن للأفلام أن تغرق فى التفكير بالصوت. وفيلم "سبعة" يفكر بالضجيج بنفس القدر الذى يفكر فيه بالصور، والفيلم يشعر بالرعب بإحاطة الشخصيات بأصوات كالصرير العالى.

البؤرة

قد يبدو أن هناك القليل من التفكير فى صورة طبيعية البؤرة واضحة المعالم، لكنها ما تزال قرارًا اتخذه العقل السينمائى لكى يأخذ كل ما يستطيعه من الصورة ذات البؤرة الدقيقة، إنه تفكير فى تضمين عناصر الصورة وطبيعيتها، لكن الوضوح يقدم خطًا واحدًا من إمكانيات المعنى (والمتمركز حول المعنى الدرامى). ويمكن لضبط الرؤية أن تكون له سمات ظاهراتية فى هذه الأفلام، فالفيلم يفكر فى تغيير الانتباه تجاه أى من الشخصيات. ويدرك كافيل عندما يكون هناك جزء صغير من الصورة فى البؤرة الدقيقة، فعندئذ يكون للفيلم اختيار محدد حول ماذا يكون واضحًا وماذا

يستبعد. ويتحدث باكيل عن البؤرة الواعية والبؤرة غير الواعية، فهذه الأخيرة تكون طبيعية، بؤرة لامتناهية، عندما يكون أغلب الصورة واضحاً حاداً فهى الانتباه المتعمد تجاه شىء ما. وقد أدرك إيزنشتين أغلب ذلك من خلال مفهومه عن المونتاج النغمى، و"الأصداء" العاطفية للقطات محددة. وحتى فى عام ١٩١٢ أقر بيكام بأن تنويعات ضبط البؤرة تشير إلى أنماط مختلفة من التفكير.

والدقة فى الفيلم بضبط البؤرة فى الفيلم العادى ليست مقصودة بقدر كبير، ولكنها قد تصبح ذات تفكير عميق عندما تبدو واضحة فى تعارض مع الصور الواقعة خارج البؤرة (من أجل احتياجاتنا النظرية هنا، فإن جزءًا من الصورة يكون خارج البؤرة بينما يكون انتباه الفيلم على ما هو فى البؤرة، مثل المشاهد التى تدور فى خلفية محادثة، إنها "خارج" البؤرة عندما يكون الانتباه موجهًا بالفعل إلى ما هو مشوش، أو ما كان فى البؤرة، ومرة أخرى فإن هذه المصطلحات التقنية يجب فى النهاية أن تفسح الطريق لجماليات أكثر عمقًا فى التفكير). وفيلم "ارفع المصباح الأحمر"، وفيلم "اتفاقية الرسام"، يفكران فى الدقة وعلاقتها مع ما هو غير محدد جيداً، ويبعثان على التفكير العميق فى الدراما (الفيلم الأول يفكر - من خلال الصورة - فى دقة المنزل الصينى، بينما يفكر الفيلم الثانى فى عقلانية الرسام). وفى فيلم "ليلة العيد" فإن الفيلم يفكر من خلال العلاقات الجميلة للمشوش والحافة، والقريب والبعيد، ويصبح التفكير السينمائى خلاقًا، انتباهًا فطريًا للبطل الشاب.

ومن المهم لهذا النوع من التفكير السينمائى الطريقة التى تستطيع بها السينما أن تكون أكثر من تفكيرنا، وتحتفظ بما هو قريب وبعيد حاداً فى انتباهنا، وهو ما يؤدى إلى أن بعض الأفلام تفكر فى عمق الصورة، والصورة النشطة ذات المستويات من الفعل، فى نفس الوقت الذى يبقى فيه الإطار ثابتًا. (فى حالات نادرة، فى الفيلم المجسم ذى الأبعاد الثلاثة أبعاد، فإنه يقوى عمق المجال فى الوقت الذى نختار فيه اختيارا آخر). إن السينما لا تحاكى انتباهنا البصرى، مثل التركيز على شىء بعيد بينما القريب يبقى ظاهراً، والشىء القريب ليس فقط غير مميز أو واضح، لكنه أيضًا

"مزدوج" (إن هذا تجسد مؤخراً على نحو بصرى فى لحظة من فيلم "باتش آدامز"، عندما يرفع المريض العقلى أربعة أصابع بينما يركز البطل على وجه المريض خلف اليد، لنرى ثمانية أصابع مشوشة، وروبين ويليامز الذى لعب هنا دور البطل لعب دور ممثل "يصبح" خارج البؤرة لذلك يصبح عاجزاً عن التصويب فى فيلم "تفكيك هارى").

إن الجمال الأول الذى لم يدرَك فى الصورة الفوتوغرافية كان ما هو خارج البؤرة[١٤]. فبينما يجعلنا ما هو خارج البؤرة ندرك الأولوية فى الذوات والمواضيع فى الأفلام العادية - إن ما هو مشوش يبرز ما هو حاد ونأخذه فى العادة كأنه معتاد - فإن ما هو خارج البؤرة، المشوش المقصود بالإرادة، هو نموذج نقى على القدرة الجديدة على التفكير بالسينما، لخلق صور لا يمكن لنا أن نخلقها بأنفسنا. وعندما يرى جان إبستين فيلم مارسيل ليربير "إلدوراودو" فى عام ١٩٢١، كتب عن مشهد رقصة الفاندانجو الأسبانية: "باستخدام البؤرة الناعمة التى تزداد حدة، فإن الراقصين يفقدون التمييز بينهم، ويتوقفون عن أن يكونوا متميزين كأفراد، ويصبحون ممتزجين: الراقص"[١٥]. كما أن فيلم "الأبقار" يعرض لنا الغابة حيث تقع معظم الأحداث السحرية، من خلال لونها "الكلى"، أى بالتراجع إلى الوراء لتمتزج الألوان الخضراء والبنية لتصبح بقعاً موزعة - إنها الغابة ذاتها من خلال فكرة سحرية. والفيلمان "ثلاثة ألوان: أزرق" و"عبق ثمرة البابايا الخضراء" يستكشفان بعمق الإحساس المفكر بصورة خارج البؤرة وليست واضحة المعالم. وعلى عكس الأفلام التجريبية التى قد تستكشف مثل هذه الصورة (تحاكى فى العادة جماليات التصوير فى الفن التشكيلى)، فإن وضع هذا "التجريب" داخل قصة هو أكثر صعوبة وفائدة إذا كان ناجحًا. وفيلم "ثلاثة ألوان: أزرق" يشعر (يفكر) بكل من الإجهاد العاطفى الواقع على الأرملة، عندما تبدأ فى النهاية فى استكمال قداس زوجها الراحل، وتقع فى الغرفة فى ضباب غائم. والموسيقى هنا يتم التفكير فيها على أنها تعطى الطاقة لأكثر المشاهد قوة. أما فيلم "عبق ثمرة البابايا الخضراء" فيبدو كأنه يمزج روحى العاشقين، لينتهى الفيلم بتشوش المكان المحيط بهما فى أوراق الشجر الخضراء الجميلة.

السرعة :

إن تركيز الزمن فى السينما هو أمر معتاد، ويستخدم عادة لتأثير ظاهراتى أو شاعرى جمالى. وداخل الفيلموسوفى فإنه ينظر إليه على أنه ينبع من قلب العقل السينمائى، وفى الأساس فإن هذا التفكير فيما وراء تفكيرنا يسمح لنا بإدراكات لا نستطيع أن نصنعها بأنفسنا(١٦). لكن قبل بطء السرعة هنا كانت السرعة صفرا، الثبات، عندما يتوقف الفيلم بفضول أمام لحظة تتوقف فيها السينما، ليعاد اكتشاف عشق الصورة. وإن فيلمًا مثل "حاجز الماء" يفتح - فى النهاية - أعيننا لما نسينا أن نعيشه كل يوم: الحركة. وفيلم "باتش كاسيدى وساندانص كيد" وفيلم "٤٠٠ ضربة" ينتهيان بشكل مختلف على فكرة ثابتة: فالأول يمكن أن يكون يفكر ويتذكر بفخر التاريخ الشجاع للبطلين فى فعل خالد لا يعرف الموت، بينما يفكر الآخر فى لحظة حرية تكمن فى المستقبل. ثم هناك الصورة المتسارعة، الأكثر ندرة فى السينما أكثر من فأر يتزحلق على الجليد (برغم أننى أكتب هذا قبل عرض الفيلم الذى يتوقعه وينتظره الكثيرون "ستيوارت ليتل٤")، وهى الصورة التى تفكر بنوع من الإلحاح وربما الجنون. فالموكب الجنائزى فى فيلم "عن مدينة نيس" يهتز بالسرعة، وكما يكتب كافيل: "إن الأداة هنا التى استخدمها المصور بوريس كاوفمان، هى التعليق على الرغبة، فى المنتجعات الفاخرة على البحر، لكى يبعد الموت عن الأعين"(١٧). والزمن المتسارع فى فيلم "كويانيكاتسى" قد يصيب التفكير فى الإنسانية كآلة هائلة، لكن فيلمًا مثل "الدم الفاسد" و"عنصر الجريمة" يفكر فى هروب وجودى (وعلى الترتيب، فإن أنًا تكون فى المطار، ويكون فيشر هاربًا فى مشهد السيارة الفولكس واجون القديمة).

لكن الأحداث والأفعال المتباطئة تسيطر (مما يعطى فكرة عن انشغال السينما الشيزوفرانى بالبهرجة والشعر)، ورؤية هذا التباطؤ كدراما عميقة التفكير للعقل السينمائى، وتكثيف وتطويل الزمن، تسمح بتفسيرات أكثر مرونة. لكن لعل الداعى الأول للصورة المتباطئة هو رغبتنا فى البقاء مدة أطول - إن فيلمًا قد يشعر بعدم مصداقية مشهد ويعطيه زمنًا أكثر، ويقدم للمتفرج لحظات تتجاوز إدراكه(١٨).

ولجيرارد فورت باكيل ملاحظة مثيرة للاهتمام على هذه التجربة للمتفرج: ذلك أننا عندما نشاهد فيلماً ذا حركة بطيئة فإن "العقل (الفكر) يكون مختلفًا تماماً. إنه يعمل ببطء... إن العقل يكاد أن يفقد الاهتمام ... لأن الرؤية حلت محل الفكر"[١٩]. وربما تكون السينما تفكر على هذا النحو أيضًا، حيث يحل مكان معلومات الأحداث السينمائية مشاهد شديدة البطء، وبعد أن نفهم الصورة ونجمع المعلومات فإننا نبقى مع صورة خالصة. لكن ذلك نوع واحد من التفكير السينمائى، والصورة المتباطئة تتيح قوة تكاد أن تكون لانهائية. وبالإضافة إلى هذا التفسير هناك الشعور بأن الصورة المتباطئة "تزيد" كمية "المعلومات" التى يمكن جمعها – وأن الحركة البطيئة هى تفكير فى الأهمية الخالصة، وأنها تستخدم عندما تكون للحظة قوية القدرة على أن تمد نفسها وتطيل نفسها (العقل السينمائى و"الحدث المعروض" يكونان – فى الذهن – شيئًا واحداً). إن المشاهد المتباطئة يمكن أن تصبح تفكيراً فى أهمية أو جمال شخصية – ففى فيلم هيتشكوك "غريبان فى قطار" يدخل البطل منزل ضحيته التى يفترض أنه سوف يقتلها، ليقابله كلب يلعق يده: إن الفيلم يشعر بأهمية هذه اللحظة بالنسبة له، الأهمية التى يجب أن تؤثر عليه، فيطيل اللحظة، مدركًا أنها اللحظة الملموسة التى سوف تعيد البطل إلى الواقع. إن البطء يصبح إعادة تنظيم واعية للزمن السينمائى، واللحظة الأكثر حضوراً وقابلية للفهم فى التفكير السينمائى.

التأطير (التكوين داخل الكادر)

التأطير هو موقف للتفكير. فمثلما يمكن تأطير مشهد يتحدث فيه شخصان، فإنه يمكن التفكير فى هذا المشهد بالعديد من الطرق، بأن تظهرهما الاثنين أو واحداً ثم الآخر، وأن تعطى مساحة فارغة حولهما، كذلك يمكن التأطير من خلف الأشياء، أو يمكن أن يمثل رد فعل لما يقولانه، أو قد يتجاهلهما أيضاً بأن يدعهما يتحدثان وهما يدخلان من الكادر ويخرجان منه. ولقد أدرك الذين كتبوا عن السينما بالطبع أن هناك العديد من أنماط التأطير، كما أدركوا أن التأطير هو نتيجة لمعلوماتنا عن الفيلم ككل،

وأن إعادة تشكيله تكون نتيجة لتفكير الفيلم فى دراما القصة، وهذا ما يفتح إمكانيات المعنى نتيجة لأقل قدر من تغيير التأطير.

وبتأمل الإطار ذاته، الذى يكون رباعى الأضلاع، ضيقًا أو واسعًا، أو العديد من التنويعات بين هذا وذاك، فإن الفيلم يستطيع أن يبدأ التفكير حتى قبل أن يعرض أى شئ. وكما كتب كافيل فإن "الشكل يسيطر، مثل الجاذبية الأرضية، أو الطاقة، أو الهواء".[٢٠] لذلك فإن إطار السينما يوجه تفكيرنا قبل أن ندركه. فالصورة ذات الإطار العريض يمكن أن تعطى العديد من المشاعر للفيلم، وهذا النوع من الإطار يستخدم على نحو واضح ليصور المكان المفتوح، لكنه يستخدم حاليًا لاستخدامات أكثر تعقيداً. إن ما يستطيع أن يفعله هو أن يعطى الفرصة للعقل السينمائى لكى يفكر فى العلاقات بين الشخصيات، ويوسع المسافة بينهما، ويضعها "على الحافة" (إنها أنواع من التفكير نفهمها بمشاعرنا وليس على نحو مجازى). والإطار العريض يمكن أن يفكر فى العظمة (لقد كان يُطلَق عليه بالفعل فى عشرينات القرن العشرين "الشاشة العظيمة")، أو قد يفكر فى العلاقة بين أحداث متعددة أو ذات الأهمية المتساوية لكل منها. والأفلام ذات الأطر المتعددة، مثل فيلم "عينا الثعبان" لبرايان دى بالما، و"علاقة توماس كروان العاطفية" لنورمان جوايسون، و"بافالو ٦٦" لفينسينت جاللو، مفيدة فى زيادة المعلومات، أو أنها مثل تحولات التوليف تصبح تفكيراً يساوى بين عدة لحظات أو يقارن بينها. والإطار شبه المربع لا يحول دون الصورة المفكرة (لقد صنع كوبريك فيلماً واحداً بالشاشة العريضة هو "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، ووجد كيسلوفسكى ثروة من الأفكار فى الإطار الأساسى شبه المربع). ومن خلال "اختيار" الإطار المربع الضيق فإن الفيلم يعطى على الفور معنى (وشعوراً) لأحداثه، أيًا كانت خفة هذا الشعور (قارن بين الصورة "العادية" فى فيلم "اسمى جو"، وفيلم آخر يدور فى أجواء خشنة مشابهة ولكن من خلال الصورة العريضة العظيمة، وهو "منطقة الحرب"). إن أعيننا فى الإدراك العادى ترى بشكل طبيعى مجالاً بصرياً أوسع وأعرض، ومع ذلك فإننا نفهم الصورة المربعة على أنها أكثر واقعية – أو بالأحرى فإن الصورة العريضة تستخدم عادة لقصد أكثر جمالية، كما أننا نستقبل واقعية أكبر من خلال إطار جهاز التليفزيون.

ويمكن للسينما أن تفكر فى أى وجهة نظر داخل غرفة واحدة، وإن محادثة بين شخصيتين يمكن تصويرها فى عدد لا يحصى من التنويعات من خلال إرادة التأطير السينمائى. ولتفترض مثلاً أن عشرة أشخاص ينظرون إلى منظر، إن كلاً منهم لن يرى فقط المشهد على نحو مختلف، لكنه سوف يقوم بتأطيره بشكل شخصى. وإننى إذا كنت أستمع إلى شخصين يتحدثان فقد اهتم بشىء يقع خلفهما، ومن ثم أقوم "بالتأطير" طبقًا لذلك، والسينما تستطيع أن تفكر بهذا القصد، وأكثر من ذلك. إن هذه التشبيهات تعطى السبب فى استخدام طرق مختلفة من التأطير، لكنها تؤدى أحيانًا إلى فهمنا أن تفسير التأطير كتفكير يكشف عن الكثير. وعلى سبيل المثال، ففى فيلم "صاحب النوم الخفيف" يتحدث البطل وصديقته وهما جالسان على مائدة، ويصورهما الفيلم بينما يفصل بينهما عمود من الأسمنت، وهنا يكشف العقل السينمائى (ويجعلنا غريزيًا نشعر) بهذا الانفصال. ويفكر فيلم "دوار" على نحو مماثل، فى التأطير والتحول بين الشخصيتين وقد فصل بينهما مصباح، أو آنية تحتوى على فُرَش الرسم، أو بالتفكير فى مدى اقترابهما البعيد أو القريب. وفى فيلم "الشمال عن طريق الشمال الغربى" نرى ثورنهيل مع إيف كيندال، المرأة التى قابلها وغازلها لتوه، إنهما فى محطة قطار، ويفكر الفيلم فى ألفتهما المتزايدة من خلال التحول التدريجى من الصور التى تؤطرهما فى منظر عريض فى المحطة، إلى صور تجعلهما أكثر اقترابًا وحميمية. ومفهوم التفكير السينمائى يدمج المعنى والشكل معًا، ويمحو الفجوة التى يمكن أن تظهر فى بعض التفسيرات السينمائية (الزاوية المنخفضة - ربما "تعنى" كذا). ومرة أخرى فى فيلم "الشمال عن طريق الشمال الغربى" هناك التأطير فى المشهد الذى يهرب فيه البطل من جريمة قتل فى الأمم المتحدة، إننا نراه من ارتفاع هائل: إن الفيلم يشعر على نحو درامى مبدع بموقف البطل الضعيف، إن الفيلم فى طريقه لفهم موقفه الحالى. ومدى تفكير الإطار هو مدى واسع ومتنوع. وتضمين كل العناصر الدرامية فى إطار واحد يمكن أن يكون تفكيراً فى خطر حقيقى (رجل وأسد، باستر كيتون ومدفع)، أو رابطة حقيقية (نانوك وثقب الجليد والفقمة). وبالنسبة للبعض فإن الإطار يعطى قناعًا لواقع أكبر، وقد يكون العقل السينمائى هنا يفكر فى إحساس بالإخفاء، ليثير

اهتمامنا بما هو خارج الشاشة، ولكن "حافة" الفيلم (والفكر السينمائى) يمكنها أن تفكر فى الحدود على اعتبار أنها تزيل ما هو زائد – إنها لا تملك تعريفًا واحدًا.

وتأطير ما تراه شخصية، كما رأينا فى الفصل الخامس، هو طريقة شائعة دائمًا لقيادة المتفرج خلال الدراما. إن جورج ويلسون يفهم وجهة النظر على أنها عندما تكون أحداث الفيلم:

"تُستخدم لكى تصور أو ترمز إلى أو تعكس أوجهًا للطريقة التى تدرك وتستجيب بها الشخصية لمحيطها القريب... وتسمح بسمات العالم المتخيل أن تظهر لنا على الشاشة وتكون بديلاً عن الطريقة التى نعايش بها العالم"(٢١).

إن ويلسون هنا يمتد بالتعريف لكى يغطى الرموز و"السمات" فى الصورة، ليسمح لأحداث سينمائية أكثر بأن يتم تغطيتها من خلال المصطلح. لكن ما أحاول التأكيد عليه أن "الفيلم ما يزال يفكر فى تفسيره الخاص لوجهة النظر الذاتية لشخصية ما"، والامتداد بهذه "الذاتية" عبر المزيد والمزيد من السينما كما يوحى ويلسون سوف يؤدى إلى تشوش وقصور المصطلحات السينمائية، حتى أن وجهة النظر الذاتية أو الموضوعية أو المحايدة سوف تنضوى جميعًا تحت مصطلح ويلسون "الصانع الأعظم للصور". إن الفيلم يتخذ قرارًا بأن يفكر كما لو أنه إحدى الشخصيات، وبالتفكير "مثل" الشخصية فإن العقل السينمائى يمكن أن يغير الفيلم بأى طريقة يريدها لكى يعطينا فكرة عن دافع أو مشاعر الشخصية. لذلك فإن ما نهتم به هنا هو كيف أن رؤية وجهة النظر بهذه الطريقة يمكن أن يغير ويساعد تفسيراتنا لهذا النوع من اللحظات فى السينما(٢٢). وفكرة "لقطة وجهة النظر" يمكن أن تكون فى بعض الأحيان شديدة السذاجة حتى أنها تصبح مضللة – فهناك العديد من الطرق التى يمكن بها للسينما أن تفكر مع شخصية أو عنها أو فيها. وقد نرى مشهدًا من خلال وجهة نظر شخصية ما، لكن الفيلم قد يكون مايزال يفكر "بدلاً من" شخصية مختلفة (قد تقول الشخصية الأولى: "إننى لا أرى ما تستطيع أن تراه"، بينما يكون العقل السينمائى يعطينا نوع وجهة النظر بأنه يقول بأنه لا يستطيع بدوره أن يرى).

ويشير كافيل إلى هذه الذاتية الموازية عندما يكتب: "لو أننا وجدنا فكرة أن الكاميرا قد وضعت فى مكان حتى أن ما نراه يكون هو ما تراه الشخصية عندما ترى ما تراه، فإذن ما يُعرض لنا ليس مجرد الشىء المرئى لكنه حالة مزاجية محددة تتم فيها رؤية هذا الشئ"(٢٣). إن السينما تستطيع أن تفكر فى ومن أجل وحول أى شخصية، ويمكن للسينما أن تجعلنا نفهم كيف تدرك (تشعر) هذه الشخصية بما نراه بعد ذلك. وفى النهاية عندما يقرر فيلم أن يعرض لنا شيئًا من وجهة نظر أى من الشخصيات، فإن تأثير ومعنى "القرار" يكونان بأهمية ما نراه. ومن المعتاد تمامًا أن تفكيرًا مهمًا فى لحظة معينة تقوم به شخصية، يؤدى إلى أن يعطى العقل السينمائى إحساسًا بوجهة نظر الشخصية عندما يشعر بأن اللحظة سوف تعطى المتفرج شعورًا أفضل بالدراما، أو ربما عندما يشعر بأن الشخصية استفادت كثيرًا من الموقف.

لكن الجمال الحقيقى للتأطير يفتح كل إمكاناته أمام اللقطة القريبة. وقد عبر جان إبستين عن ذلك على نحو أفضل: "اللقطة القريبة هى روح السينما"(٢٤). ولكونها فكرة انتباه عالٍ وخاص، فإنها تقوم بتكبير الأحاسيس، ومن ثم تحول السينما إلى الأهمية الحميمية. وبالنسبة لمونستربيرج فإن اللقطة القريبة هى، ببساطة أكثر، المعادل السينمائى لطرق "انتباهنا"، ويمكن أن تعطينا ما يستحقه هذا الانتباه: "إننا فجأة نرى ليس بوث نفسه بينما يحاول أن يغتال الرئيس، لكننا نرى فقط يده وهى تمسك بالمسدس وتملأ أصابعه المرتعشة كل المجال البصرى"(٢٥) لكن الفكر السينمائى القريب أكثر تعقيدًا، وهو بالتأكيد ليس ظاهراتيًا على نحو بسيط. فالفكر العميق فى "القرار" فى الحركة أقرب إلى أن يعطى الطاقة لتفكيرنا فى اللقطة القريبة ذاتها. إن جيرمين دولاك تطلق على اللقطة القريبة تعبير اللقطة النفسية، "إنها فكر الشخصية معروضًا على الشاشة. إنها روحه، رغبته، حياته الداخلية وقد أصبحت مدركَة من خلال الصور"(٢٦).

وبرؤيتها على أنها قصد من التفكير العميق للعقل السينمائى، فإن ذلك يسمح بفهم الكثير من استخداماتها ومعانيها. إنها تصبح مثيرة عاطفيًا، ومتطفلة، ومتسائلة، وعاشقة، ومحبة للتلصص. وهى تعطى الأهمية والمعنى للأشياء (على سبيل المثال

مقبض الباب فى أفلام الإثارة). وفى الحقيقة فإنه فى تاريخ السينما أصبحت اللقطة القريبة سائدة، وقد زادت هذه السيادة مؤخرًا بسبب البث التليفزيونى لأن شاشة التليفزيون الصغيرة تكون فى أفضل حالاتها مع الأشياء والشخصيات الكبيرة. وعندما يقرر فيلم أن يعرض لنا وجهًا، فمرة أخرى يكون التفكير العميق وراء هذا القرار (عندما تأتى هذه اللقطة بعد بعض أعمال العنف، أو الحب الشديد) هو الذى يعطى الطاقة للتفكير فى اللقطة القريبة ذاتها. إن العقل السينمائى يريد منا أن نعرف قدر أهمية اللحظة السابقة بالنسبة للشخصيات التى عاشوها، أو أنه يريد أن نسأل أنفسنا عما تعنى بالنسبة لشخصية هامشية أخرى. أضف إلى ذلك أنه داخل السياق (داخل التحولات فى التوليف) الخاص بتفكير الفيلم، فإن لقطة قريبة تكون ملائمة بنفس قدر تلاؤمها مع التفكير المتمهل(٢٢). وإذا أضفت إلى التأطير عنصر الزمن فإن قوة اللقطة القريبة تتزايد، مثل تلك اللحظة فى فيلم "فيلادلفيا" عندما يخرج البطل من مكتب محام آخر، وقد فشل فى أن يوكله للدفاع عنه: إن الفيلم يقطع إلى لقطة قريبة لوجهه بين الشوارع المزدحمة، ويتوقف ليشعر - بفهم عميق - بعجزه. إن هذا التوقف المفكِّر على الوجوه يمكن أن يطور توتراتها الداخلية.

وتمتد إمكانيات الفكر الذى نشعر من به من خلال التأطير. فمن المثير أن نتحدث عن "عدم التأطير" كما تحدثنا عن الخروج من البؤرة، لكن ذلك سوف يستلزم تعريف التأطير "العادى" (إنه التعريف الواضح بالنسبة للبؤرة)، وهدف العقل السينمائى هو السماح باجتماع كل أنواع الأشكال معًا فى صورة عضوية واحدة من التفكير السينمائى. لكن الأكثر أهمية هو أن هذه الأنواع من (عدم) التأطير يجب ألا تتم رؤيتها باعتبارها مبالغة بالنسبة لأنواع أخرى (أكثر عادية) من التأطير، لكنها يجب أن تكون جميعًا أنواعا متكاملة ومفهومة. ومن أجل أن نجعل "الأسلوب" متكاملاً، ونتفادى فكرة "الأسلوبية الزائدة"، فإنه يجب علينا أن نستخدم فكرة التفكير السينمائى ليقوم العقل السينمائى بتأسيس هذه الأشكال. ودراسة فيلم مثل "يوتيرن"، وتأمل بعض تكويناته، لا يعنى أن الفيلم لن يتعرض للنقد بسبب إفراطه الأسلوبى، أو أنه لا يوجد نوع من عدم القرار الجمالى، لكنه قد يعدل هذه الحجج، فالفيلم يعطى تفكيرًا نشطًا

بالحركة ومثيراً للاضطراب الأخلاقى، فالتأطير يشعر بتشوش وجهة نظر البطل أحيانًا، وأحيانًا أخرى "عدم التوازن" الأخلاقى فى المدينة التى وصل إليها. وفى فيلم مثل "اهتياج" فإن العنف يتم التفكير فيه مباشرة من خلال الإطار، الذى يصبح غير مستقر ومثيرا للغثيان (مثلما نرى الأفق ونحن فى قارب تطوح به الأمواج). وفى فيلم "تييرا" يفكر التأطير كأنه قوة وجودية: ففى إحدى اللحظات يشعر البطل بالإرهاق فى حقل، وعندما يسقط فإن الفيلم يسقط معه إلى اليمين، ليجعل وجهه مائلاً (رأسه على اليمين، والسماء على اليسار)، وعندما يفقد وعيه فإن الفيلم يشعر بذلك (ربما بقدر أكبر من التفكير)، ليتحرك لكى يؤطر الآن رأسه ضد الأرض (رأسه إلى اليسار، بينما تملأ الأرض النصف الأيمن).

الحركة

كتب جيم شيبارد كتابًا مبدعًا عن حياة ويوميات السينمائى الألمانى فريدريتش فيلهيلم مورناو، وفيه تناول شيبارد بالتفصيل حركة الكاميرا المبتكرة عند مورناو - فقد استخدم الكاميرا على دراجة، أو معلقة فى أسلاك فى السقف، وحتى ربط الكاميرا فى خصر مصور فيلم "الضحكة الأخيرة" - وتعقب كيف أن عمل مورناو فى الطيران خلال الحرب العظمى جعله يدرك أن السينما فى حاجة إلى أن تكون متحركة بحق. وبرغم أن كتاب مورناو صغير، فإنه يبرز فى حفرياته عن الإلهام الكامن وراء الحركة والمرونة الحقيقيين فى السينما:

"كان ما يحلم به مورناو، عندما كان يستقر برأسه على الوسادة فى الليل دون نوم، هو الكاميرا التى تستطيع فى أى لحظة أن تذهب إلى أى مكان بسرعة. إنها الكاميرا التى تتجاوز تقنيات السينما الحالية، وتفى بالهدف الجمالى النهائى للسينما. إن الفرق الأول بين السينما والفوتوغرافيا هى أن وجهة النظر يمكن أن تكون متحركة. لقد كان يريد اللقاء مع الأسطح المرئية من خلال الفراغ المتحرك، كان يريد الإثارة ونقيضها: الهدوء، سيمفونية مصنوعة من هارمونيات الأجساد وإيقاعات الفضاءات،

لعب الحركة الخالصة، العنيفة والظاهرة. كان يريد طرقًا جديدة فى التعبير تتلاءم مع فن آلة الصور، وكان يبحث عن هذه الطرق بأقصى ما يستطيع من دأب. لقد كان يريد أن تكون الكاميرا مشاركًا ومراقبًا معًا، مثل الحالم الذى يتصرف ويراقب نفسه وهو يقوم بهذه التصرفات. لقد كان يريد أن يتحرك من هندسة السطح ذى البعد الواحد إلى الهندسة التى تطبق العمق"[٢٩].

والسينما هى التفكير فى المكان، منطق مكانى يمكن أن يصف ويفهم ويعيد تشكيل الأشياء والناس بداخل هذا المكان - وحتى بازان أبدى إعجابه "بالقدرة المذهلة وحادة الذهن للكاميرا على الحركة" فى فيلم مثل "الآباء المزعجون"[٣٠]. ومثل معظم المنظرين، رأت إيفيت بيرو فى البداية نوعا من الذاتية فقط فى الحركة السينمائية، لكنها أدركت بعد ذلك أن هذا لم يكن كافيًا: "فى إيقاعات حركات الكاميرا، فى دورانها وميلها وتحولها وعبورها وإحاطتها بالأشياء، فى سرعتها البطيئة أو السريعة، يكمن مثال جمالى خفى، فكرة شاملة مستقلة عن الخط القصصى"[٣١]. إن هذه الفكرة المستقلة، مثل العقل السينمائى، تتيح تفسيرات أوسع، وتضفى الدراما على الشكل من أجل دعم القصة أو التعارض معها - وبالتالى فإن بيرو تصل إلى أن ترى الحركة باعتبارها توضيحية وتفسيرية. إنها تتأمل فيلم "العام الماضى فى مارينباد"، وتحاول أن تمسك ببعض قوته:

"لقد بثت الكاميرا الحياة فى كون منفصل... لقد أذابت واقعية المكان... إننا نشعر فى هذا المكان بأن كل شىء أصبح نسبيًا، أى شىء أو حدث يمكن أن يحل محل شىء أو حدث آخر، وكل شىء عابر وغير ملموس مثل أى شىء غيره... ليعرض لنا كيف تتداخل الواقعية الفيزيقية والواقعية الرمزية للمكان"[٣٢].

إن ذلك يؤدى بنا إلى إدراك أن حركة الإطار هى أيضًا حركة لفكرة (جديدة)، وأن التفكير فى الحركة بهذه الطريقة قد يساعد البعض مثل سيمور شاتمان، الذى يجد كاميرا "يبدو أنها تقوم باستجوابها الخاص" فى نهاية فيلم "المسافر" (عندما تترك غرفة الفندق وتمضى لتفحص الشارع بالخارج)[٣٣].

ومرة أخرى فإن اللغة والمصطلحات التقنية فى حاجة إلى إعادة التوجيه، فماذا

يمكن – على سبيل المثال – أن نجنبه من رؤية "اللقطات المتحركة على قضبان" عبر المكان كله؟ إن الفيلم يمكن أيضًا أن يسير "على قضبان" وراء شخصية، لكن تلك ليست إلا طريقة واحدة لوصف الحركة فى السينما. لذلك فإن الأمر بسيط: استخدم مصطلحًا مختلفًا لكل مناسبة – وعالم "التفكير" يتيح العديد من المصطلحات. فيمكن الإشارة إليها على أنها "حركات كابيريا" فى أوائل هوليوود، على اسم فيلم جوفانى باسترونى فى عام ١٩١٤ "كابيريا"، الذى استمتع بهذه الحركات[٣٥]. والسينمائيون هذه الأيام، مثل جان لوك جودار – يتحدثون عن "لقطة العربة المتحركة" باعتبارها قرارًا أخلاقيًا، وفنانون سينمائيون مثل جين ولويز ويلسون يصنعون أفلامهم التى تصف المكان، وتتعقبه بحركتها، لتصبح المكان الذى تعيش فيه. وهناك نوع آخر من التفكير-الحركة فى الصورة "المهتزة"، التى نراها فى الحلقات التليفزيونية "شرطة نيويورك" (وأيضًا فى أفلام وودى ألين الأخيرة)، التى تشعر ربما بنوع من المشاركة، نوع محدد من الانتباه المصحوب بالقلق والتوتر، وكأنها تفكر فى عقول رجال ونساء الشرطة الذين يكون عليهم دائمًا اليقظة للتفاصيل، ولا يستريحون أبدًا فى مدينة نابضة بالحياة. وعكس ذلك هو نوع من الحركة الدقيقة – ويلاحظ باركر تايلر أن أفلام آندى وارهول تقوم بوظيفة مثل الإنسان الآلى، وبالتالى فهى لاسينمائية. لكن التنويعات الصغيرة للحركة يمكن أن تكون مفكرة بنفس قدر الاندفاعات والانزلاقات الكبيرة. ويعطى كافيل مثالاً على هذا "الإيجاز" فى كاميرا رينوار فى فيلم "الوهم الكبير"،[٣٦] كما أن تأمل أفلام مخرج مثل كين لوتش يتيح لنا أن نرى مرة أخرى مثل هذا التفكير السينمائى المرهف والمثير للاحترام.

وهكذا فقد رأينا أنه عندما يقرر الفيلم أن يتحرك، أن ينزلق أو يلمح شخصياته ومناظره، فإنه يمكن أن يصنع تفكيرًا وصفيًا متفحصًا. إن كل حركة فى الإطار هى بالفعل مفكِّرة، بمعنى أنها قرار يتخذه الفيلم – عند تلك اللحظة – بأن يتحرك. وقد يتبع الفيلم شخصياته على نحو بسيط، لكن ذلك مايزال قرارًا من بين قرارات أخرى (على سبيل المثال، أن يتوقف ليعرض الشخصيات وهى قادمة أو ذاهبة). وإن فيلمًا مثل "المدمر٢" قد يحتوى كله تقريبًا على لقطات ثابتة، ولعله يحتفظ بمعنى وأهمية

"الحركة" داخل الفيلم، ليعطى مثالاً على أن الفيلم المفكِّر ليس بالضرورة هو الذى يستخدم الحركات النشطة. لكن بعض الحركات يمكن أن تفكر على نحو شديد الدرامية: خاصة عندما يعرض الفيلم معرفته، وربما ينزلق على وجه شخصية، لِيؤكد ويعكس "اكتشاف" أن الشخصية على وشك أن تفعل شيئًا. إن الفكر الجرئ، بالحركة إلى الشخصيات والمناظر، هى حركة شائعة لكنها مهمة. وفى فيلم "الدخان" ربما يكون الفيلم يفكر فى الانتباه المتزايد للمستمعين، ويقترب فى لقطات قريبة من وجوه الشخصيات وهى تحكى قصصها. وبالمثل من ناحية التفكير فإن الطفو إلى أعلى يفكر ربما فى العلاقة بين الأحداث التى تركها فى الأسفل وفى صورة أعرض وأكبر. وفى فيلم "أصوات بعيدة، طبيعة صامتة" ينزلق الفيلم "إلى الوراء" (بالنسبة لحساسيتنا الغربية فى الاتجاه إلى اليمين وإلى الأمام) بينما هو يتفحص بيوت المجمع السكنى، فى نفس الوقت الذى يمضى فيه إلى سرد الماضى. كما أن الفيلم يربط على نحو مفكِّر بين عناصر حياة الصبى، ليشعر بالرابطة بين الكنيسة والسينما - ولعله يشعر بتماثل تجربة الصبى بالنسبة لكليهما، بينما يطفو الفيلم من أعلى (الروحانية / الإسقاط). والحركة بالنسبة للفيلموسوفى بعيدة عن رؤية السينما فى علاقة مجردة مع المعنى، أو رؤية الشكل السينمائى "باعتباره" دراما الفيلم: إن الفيلم لا يحمل التشوش ولا يعنيه، إنه "يصبح" التشوش، إنه يقيم فى التأثيرات والعواطف والمفاهيم التى نستقبلها خلال الفرجة على الأفلام. وهكذا فإن الحركات تصبح عواطف ممكنة واقترانا محتملا، الانزلاق الفخم، والوصف المرن، والطيران التنويرى. إن الإطار المتحرك للسينما، وتفكير الحركة، يمكن أن يكونا متعلقين بالحركة الفيزيقية وبالمفاهيم، ليعطيا الحياة إلى السينما، ويحددا خطوط الحياة فيها.

التحولات (المونتاجية)

إن العقل السينمائى (الفيلم) يخلق ويلون وينظم ذاته، ومن خلال هذا المفهوم فإن تحولات الصورة تصبح نوعًا آخر من الحركة، قرارًا بالذهاب إلى مكان آخر، لكى تعرض رؤية مختلف لحدث يتطور. ويستطيع العقل السينمائى أن يقرر وأن يعرض لنا

بلداً آخر أو لحظة أخرى. وأسباب التحولات يمكن إذن إعادة التفكير فيها باعتبارها شعوراً وقصداً ممعنين فى التفكير. إن إمكانيات المعنى فى التحولات تبث الحياة فيها من خلال عرضها كأفعال للعقل السينمائى: كتحول بسيط من شخص إلى آخر والذى يصبح "اختياراً" دراميًا مدروسًا وله دوافعه. ومن خلال رؤية كل التحولات السينمائية على هذا النحو يرفع من مستوى الفرجة السينمائية: فكل تحولات الصورة تم التفكير فيها، وهى جميعًا قابلة للتفسير. إننا نبدأ فى التساؤل لماذا تحدث التحولات فى اللحظات التى تحدث فيها، ونسأل أى نوع من التفكير تصحبها التحولات فى اللحظات التى تحدث فيها، ونسأل أى نوع من التفكير تصبحها هذه التحولات.

ومعظم التحولات السينمائية يدور حول الشخصيات، يعطى رؤية مختلفة لشخصين يتحدثان، أو أنه يعطينا وجهًا ثم يعرض لنا ما ينظر إليه هذا الوجه، الخ. وقد يكون الفيلم يفكر فى أن رد فعل شخص ما هو أكثر أهمية من رد فعل شخص آخر، أو أنه يقودنا لكى نفهم العلاقة بين المتحدث وموقف أو حدث آخر (التحول من المتحدث إلى شخص ينام فى الركن، على سبيل المثال). ومن خلال التحولات فإن العقل السينمائى يبدأ فى المفاهيم – مثل "الاحتقار" على سبيل المثال، أو الانجذاب العاطفى. وإن البناء العضوى للعقل السينمائى يكشف عن القطعات والتوليف – التحولات فى الصورة – باعتبارها الفكر النشط للفيلم ككل. إن هذه التحولات فى الاهتمام، والأهمية، تتم قيادتها ببساطة بمنطق الصور للعقل السينمائى. ولكن نرى ذلك، ونعرض هذا، ونقيم علاقة بين هذا وذاك، أن نقارن بينهما، معناه أننا نتحرك إلى الأمام. وهكذا فإن أحد التحولات هو فكرة الانتقال من فكرة لأخرى: العقل السينمائى يقرر أن يفكر فى صورة أخرى، مكان آخر. وبتحولات الصور، وبقرار أن منظورا آخر فى الحاجة إليه، فإن العقل السينمائى يتيح تحليلاً دراميًا للحدث الذى يحتويه. وجغرافية الصور تكشف بوضوح عن قوة اتخاذ القرار المفكر التى يملكها العقل السينمائى. فالتحول هو التفكير. وهذا هو السبب فى أننا بذلك نرى التحولات على أنها مشاعر العقل السينمائى. وحتى أفلام الأكشن يمكن أن تجد طرقًا مفكِّرة لاستخدام التحولات ربما بالبقاء مع الشخصيات خلال المؤثرات الخاصة أو انفجار كبير، بدلاً من

ترك الشخصيات والذهاب إلى "لقطات المال".

ومن ناحية المصطلحات، داخل الكتابات السينمائية، فإن هذه اللحظات تتم قراءتها على نحو أفضل باعتبارها انتقالات، تغيرات: "تحولات". ومصطلح مثل التوليف مغرق فى النزعة التقنية، ومصطلح المونتاج هو نوع واحد من التحولات، والتحدث فقط بمصطلحات "القطع" قد لا يستجيب أو يتلاءم مع التدفق الممكن فى التحولات السينمائية. ومرة أخرى فإننا سوف نرى فى الفصل القادم أن الفعل البسيط لإعادة تشكيل مثل هذه الصفات سوف يسمح لنا بمدى أوسع من إمكانيات المعنى. فبواسطة التفكير فى التوليف باعتباره "تحولات" فإنه يمكن لنا الآن أن نرى جماليات مختلفة، مثل تلك التحولات الخفيفة حيث إعادة تأطير بسيطة لشخصية تكون من الناحية التقنية توليفًا، لكنها تحتاج إلى وصف أقل هشاشة. كما أن المصطلحات تحتاج إلى إعادة التفكير فيها، على سبيل المثال فإن "القطع القافز" فى فيلم ليس تعريفًا كافيًا. ولكى نفهم القوة الممكنة لفيلم يجب علينا أن نقر أن هذه اللحظات ممعنة فى التفكير، على سبيل المثال، فربما كان فيلم "على آخر نفس" يشعر بالاهتمام (وعدم الاهتمام) لشخصياته الشابة، أو أنه يفكر فى تفكير متسامٍ بواسطة السينما - قدرة على فهم الأفعال. إن هذا التناول "للتوليف" يطور فهم المتفرج للسينما من خلال إقامة بناء عضوى لمظهر التحولات فى فيلم، بكلمات أخرى فإنه يصهر التحولات فى فيلم ككل. "والتوليف" يوضع فى النظريات كأحداث باردة، والتطور الجمالى له كان ملحوظًا فى اتجاه الجدلى (مثل فيلم "جيه إف كيه" و"أكتوبر"). وإعادة التفكير فى التحولات باعتبارها قصدًا مفكرًا يسمح أكثر برؤيتها فى الأفلام الأقل "نشاطًا". على سبيل المثال فإن فيلم "ألعاب مضحكة" يشعر بمشاعر ظاهراتية محددة عن الخوف والعنف، ويتحول نادرًا من كل مشهد، ولعله يشعر بحالة تشبه سكون الأب والأم. إن الفيلم يفكر فى عنفه من خلال التحولات، ومن خلال إجهاد المتفرج (ربما غير المتعود على الصورة غير المتغيرة)، إن الفيلم "يصبح" عنفه.

وهناك أنواع أخرى من التحولات - إن باكيل يفكر فى "الاختفاء التدريجى" على

أنه يشبه "إغلاق العين البشرية"،[٣٧] لكن الأمر يتعدى مجرد التشبيه، فالتفكير يستدعينا أن نفكر مرة أخرى فى الصورة التى نتركها، وربما كانت دعوة مفكِّرة لكى نعيد فى عقولنا ما رأيناه فى الفيلم حتى تلك اللحظة. وقريبًا من "الاختفاء التدريجى"، هناك الطبع المتعدد، الفكرة المزدوجة، والتى يمكن أن تكون مكانًا لتفكير مكثف جميل. وبالنسبة لجيلبير لاكونت فإن البؤرة الناعمة، والاختفاء التدريجى، والطبع المتعدد، "يمكن أن تصنع تحولاً يحتشد بالبارانويا يفرضه العقل على الأشياء عندما يدرك فجأة الرعب السرى المهلوس فيها"[٣٨]. وداخل الفيلموسوفى، فإن تعدد الصور يمكن إعادة تشكيله باعتباره تفكيرًا سينمائيًا فى علاقة لحظية بين الأحداث، لتمتزج العديد من المعانى. ويلاحظ تايلر فكرة المقارنة فى فيلم فيللينى "ساتيريكون"، فالفيلم يدمج صورة ثابتة للشاب إينكولبيوس "فى صورة له مرسومة على حائط متداع كما لو كان رسمًا حائطيًا قديمًا ما يزال موجودًا... إنها طريقة فى فهم السينما باعتبارها طريقة من السحر الغامض"[٣٩]. إن هذا التفكير ذا الطبقات المتراكبة، حيث تنبثق صورة من صورة أخرى، يعطينا وقتًا لكى نشعر بالارتباط بينهما. وفى فيلم "سبعة" يبحث سومرسيت عن الخطايا السبع فى مكتبة، ويدمج الفيلم وجهه مع صور الموت والفسوق فى الأعمال الكلاسيكية التى ينظر إليها. وكما لاحظ ريتشارد داير فى التعليق الوارد فى الـ "دى فى دى"، فإن الفيلم يمزج بينه وبين الخطايا، ليشعر بإغوائها وكيف أنه من الصعب الهروب من سلطانها (وتمامًا فإنه بقدر قبح الفيلم فإنه فيلم جميل).

ولكن فى معظم الأفلام تكون التحولات موجودة لكى تنشط القصة، وتعطى وجهات نظر منطقية متعددة لموقف واحد، وتأخذنا من موقف إلى آخر. إن العقل السينمائى يأمر ويتحكم، ويجذب انتباهنا إلى بعض الأحداث، ويهمل بعض الأحداث الأخرى. والتحول بين شخصيتين تتحدثان، أو من داخل منزل إلى الخارج بينما يخرج شخص من الباب، هو تفكير أساسى للفهم السهل والقصة التى بلا انقطاعات. وفيما وراء ذلك، فيما وراء "الاستمرارية"، فهناك التفكير فى علاقات الشخصيات والمشاهد. فعندما يشعر فيلم بعلاقة بين شخصيتين فإنه قد "يقرر" أن يعرض لنا ذلك من خلال انتقالات وتحولات الصورة. وعندما يعرض لنا فيلم "لمسة الشر" مينزيس وسوزان

فارجاس وكل منهما على جانب مقابل من الصورة، فى مكانين مختلفين، فإنه "يشعر بالمسافة" بينهما، وربما المسافة التى تفصل سوزان عن أى إنقاذ، أو ربما تشابه موقف كل منهما. وأيًا ما كانت الطريقة، فإن الفيلم (العقل السينمائى) يكشف عن "فهمه" لموقفها. وبالنسبة لفى إف بيركنز فإن التوليف "مهم فى الدرجة الأولى بسبب ما "يسمح" به، ليعطى السينما حريتها التامة فى العملية الذهنية - فى الفكر والخيال والحلم"(٤٠). وإن صاحب نظرية مثل فسيفولد بودوفكين يرى التوليف كمعادل للانتباه المتحول عند المتفرج المثالى، ماذا يريد المتفرج أن يرى؟ ما هى السرعة التى سوف يترك بها مشهدًا؟ وبالمثل فإن كاريل رايز يدافع عن التوليف غير المرئى - التحولات التى تطابق المتفرج المهتم لو استطاع هذا المتفرج أن يطير فوق المشهد لكى يأخذ أفضل وجهات النظر وأكثرها دلالة(٤١). إن كل التحولات "يشعر" بها المتفرج، إنه يشعر بمعنى التحول (قبل أى تفكير"تفسيرى" - وهذا ينطبق أيضًا على العلاقة بين مشاهد الفيلم ككل. وكما ذكرنا سابقًا، فإنه عند نهاية فيلم "الرفاق الطيبون" يشعر الفيلم بعقل هنرى ميل الذى يذوى بسبب الكوكايين، ليتحول داخل المشاهد وبينها بسرعة متزايدة. إن ذلك قرار للعقل السينمائى - أن يؤكد، أن يصبح، حيث يجب أن يراقب ويحكم. وقد يشعر أيضًا الفيلم ذو التحولات السريعة ويفكر بنوع من نفاد الصبر، أو فى التداعيات المتعددة.

كما أن العقل السينمائى قد يعطى أولوية للصورة على التحول، والتأثير النسبى لصور غير منقطعة على التحولات المتعددة "هى" الجدل السينمائى الذى دار فى القرن الماضى. وبالنسبة لأندريه بازان فإن "اللقطة الطويلة ذات العمق" (عند مورناو، وستروهايم، وفلاهرتى) تحتوى على عدم تحديد للمعنى كامن فى الصورة، وهى تتيح قدرًا أكبر من التفكير بواسطة المتفرج، وتعطيه خلق الاختيار والمعنى، إنها مشبعة عاطفيًا، كما أنها "تكشف عن المعانى الخفية فى الناس والأشياء دون أن تشوش الوحدة الطبيعية بالنسبة لهم"(٤٢). ويأخذ مثالاً من اللبؤة وشبل الأسد، والطفل والآباء، جميعًا فى لقطة واحدة من فيلم "حيث تطير الجوارح". (برغم أن اللقطة العامة "قد" تكون أفضل هنا، فإن ذلك لا يعنى أنها يجب أن تستخدم أكثر من التحولات الأخرى). وبالنسبة لبازان، فإن اللقطة الطويلة ذات العمق تعتمد على احترام الامتداد الزمنى

للتكوين المتضمن فى مشهد درامى، والتى تخلق على نحو إيجابى غموضًا فنيًا (يكون المتفرج حرًا فى اختيار المعنى). إن المونتاج يخلق المعنى على نحو مجرد، وهو أكثر أدبية بالمقارنة مع السينما الجوهرية ذات الصور. والمونتاج هنا موجود لإنكار الصورة، ويقزِّمها لتكون مجرد عنصر "يستخدم" فى التوليف.

ولكن برغم أن تقنيات المونتاج أبعدت بالتأكيد صناع الأفلام الأوائل عن قوة الصورة المنفردة، وأصبح يستخدم على نحو يتزايد مبالغة، فإن من المؤكد أنه شكل خالص للتفكير السينمائى، وهو غامض فى معناه - برغم أن المفاهيم التى يعطيها أقل حدة بسبب علاقتنا بتفكيرها: إن المتفرج قد لا تؤثر فيه الصور دائمًا. ومع ذلك فإن حياتنا بالفعل هى من الناحية التقنية قد تكون التقاطة واحدة طويلة، ولكن الحياة تتقطع أحيانًا وتصير عبارة عن فقرات متتالية. إن الالتقاطة القصيرة والالتقاطة الطويلة تبدوان أكثر تآلفًا فى السينما المعاصرة، فبعض أنواع الأفكار تكون طويلة، وأفكار أخرى تتضمن تحولات أكثر. وقد يفضل بازان اللقطة الطويلة ذات العمق، لكنه يتذوق أيضًا فيلم أورسون ويلز"عطيل"، الذى يتضمن تحولات مونتاجية بقدر واضح. وبالنسبة لدولوز فإن المونتاج أساسًا (التعارض، والتصادم، والصدمة، و"العملية الذهنية" ذاتها) هو الذى يقوم بالتفكير السينمائى. وفى الوقت الذى تغيرت فيه تقنيات المونتاج عن أشكاله المبكرة الأولى، فإن المونتاج عند جودار يقوم بالمزج - مع الاختفاء التدريجى - ويمزج ويطبع عدة صور فوق بعضها البعض فى المقدمة - وبالنسبة للعديد من الفلاسفة، مثل جورجو أجامبن، فما يزال المونتاج يعطى السينما "طابعها الخاص"[٤٤].

وبالنسبة لإيزنشتين فإن صورة الفكر موجودة فى البناء الجدلى للصور، والذى يؤثر على جسد المتفرج كما يؤثر على مخه. لقد كان إيزنشتين يبحث عن الفكر من خلال صراع الصور. وهو يقدم الأفلام التى تعلى من شأن الفكر، وتحدَّث عن خلق المفاهيم فى المونتاج. لكن - وكما وجد إيزنشتين - فإن الفكر موجود "فى " التحول، فى الشق الفاصل بين لقطة وأخرى. وإن فيلسوفًا سينمائيًا مثل كولين ماكابى يرى المونتاج من خلال المعالجات المتصارعة"[٤٥] وذلك من خلال المعالجات المتصارعة،[٤٦]

وخلال التتابعات المونتاجية يمكننا أن نرى أن العقل السينمائى يمتد فى عالم الإشارات الخاص به. وهو مجازى فى بعض الأحيان، فالاهتمام الحقيقى لهذا النوع من التفكير هو مفهوم كيف أن التفكير تتم صناعته، إن الفيلم يصبح عالم الصور الأفكار (الصور الأفكار الأيقونوجرافية عند جودار)، فقد يتذكر شيئًا رأيناه سابقًا فى الفيلم، أو أنه يُحضر أشياء من أفلام أو فنون أخرى. إن الفيلم يشعر على الدوام بالارتباطات والصلات، ولا يخطئ فى عرضها. والاستخدامات الكلاسيكية مثل مؤثر كوليشوف (وجه ثم خبز يساوى الجوع، نفس الوجه ثم كفن يساوى حزن الحداد) تمكن رؤيتها هنا باعتبارها الإرادة الفعالة للمعنى، والعقل السينمائى يحاول أن يتلاعب ويتنبأ بنتيجة أفكار المتفرج التى تتأسس على حاجتنا للعثور على سياق.

إن السينما هنا تصبح تفكيرًا فى التناظر بين شيئين، فى المقارنة، والتناقض، وعلاقة السببية، وما يربط بينهما بشكل عام، وهذا ما يحدث فى المونتاج على نحو صريح وواضح تمامًا. إن السينما لا تستطيع أن تصنع افتراضات محددة صريحة، لكنها تستطيع أن تفكر فى تقديم افتراضات، والتحولات الافتراضية عند إيزنشتين قد حل محلها عالم بلا حدود أكثر رهافة، للفيلم المفكِّر تمامًا. إن الحيوية الديناميكية الذهنية "غير المنطقية" فى فيلم "أكتوبر" هى حيوية "مؤثرة" - مثل النساء/ الدجاجات فى فيلم فريتز لانج "الغضب"، لكن باعتباره نوعًا من التفكير السينمائى فهو أساسى. والمثال الجيد على الحيوية العاطفية عند إيزنشتين (تقاطع قتل العمال وذبح الأبقار) يمكن أن نجده فى مشهد القتل عند نهاية فيلم "نهاية العالم الآن" (كيرتز والثور). (إن من المثير للاهتمام أن هذا الفيلم يمكن أن يكون فيلم "يوليسيس" عندما يخرجه إيزنشتين، حيث نجد التحولات مثل عقل "تم تحريره"). لقد أدرك آلان سبيجيل تفكير المونتاج عام ١٩٧٦ فى كتابه "الرواية وعين الكاميرا"، فالمونتاج هو:

"الذى يذكِّرنا دائمًا بالبناء المترابط للعملية الذهنية السريعة... إن كل صورة فى الفيلم تعرض لنا ليس فقط الواقع الفيزيقى لكن الواقع الذهنى أيضًا - سواء لشخصية أو للمخرج ذاته - وأن الحركات اللحظية من نقطة وجهة نظر إلى أخرى...

تجد علاقاتها فى السرعة، والمرونة، وتحويل قوة الفكر والمشاعر البشريين"(٤٧).

ورؤية التحولات باعتبارها مفكِّرة يجعل تقنيات المونتاج أكثر قابلية للفهم، كما أن يعادل بين هذه الأشكال "الفعالة" أو النشطة والتحولات الأكثر رهافة. وبمعنى ما، فإن الفيلموسوفى هنا تختزل قوة المونتاج بالتأكيد على القوة الممكنة للأشكال الأقل وضوحًا فى التوليف. وباعتباره تفكيرًا سينمائيًا فإن للمونتاج مكانًا شديد الملائمة، مكانًا يسمح بفهمه مع الأنواع الأخرى للتحولات. فإن فيلمًا يقدم فجأة مشهدًا مونتاجيًا يُرى عادة على أنه مثير للتشوش ويخلط الأساليب، ولكن خلال العقل السينمائى يمكن للمرء أن يصنع تكاملاً بين هذه المشاهد، لأن بقية تحولات الفيلم هى أيضًا أنواع من التفكير.

ويمكن للتحولات أن تطيل أو تضغط الإحساس بالمكان بالنسبة للمتفرج – وقد سبق ريكوتو كانودو (١٨٧٩ – ١٩٢٣) بول فيريليو فى الحديث عن "سرعة" السينما، وكيف أن السينما تنقلنا (بسرعة الضوء) إلى أماكن ومناظر، وكيف أنها ذروة علاقة حب الحياة المعاصرة للسرعة الأكبر والأكبر. إن العقل السينمائى يستطيع أن يتحرك من "مكان" إلى آخر دون عائق ظاهر. ولقد أدرك مونستربيرج الطبيعة القوية للتحولات السينمائية: "أقل من جزء من ستة عشر من الثانية هى اللازمة لكى تحملنا من أحد أركان العالم إلى آخر من مشهد شديد الابتهاج إلى مشهد حداد حزين"(٤٨). ويجب علينا أن نفهم أن العقل السينمائى يمكن أن يوجد فى كل مكان فى نفس اللحظة – فليست له حدود فى الفكر. إنها ليست مسألة "نقلك فى لحظة" إلى مكان آخر، لكنها مسألة مجرد التفكير فى مكان آخر (مثل سلاسل القصص المصورة). وخلال طول الفيلم يكون عدد الانتقالات الكبرى فى الزمان أو المكان عددًا محدودًا بالفعل، وقد اعتاد المتفرج على هذه الكمية. لذلك فإن فيلمًا مثل "الطريق السريع الضائع" – الذى يكاد أن يعكس هذا العدد يفكر بطريقة مختلفة تمامًا، فهو يشعر بالصلة بين الأماكن بقدر الصلة بين الشخصيات، متحولاً فى الزمان والمكان.

إن السينما تتنفس الزمان. وحتى عام ١٩١٦ شعر مونستربيرج بتسامى

السينما: "يمكن للفوتوبلاى أن تتغلب على المسافة بيننا وبين المستقبل أو بيننا وبين الماضى، وبين دقيقة وأخرى يمكن أن تقفز عشرين عامًا"(٤٩). واستمر دولوز فى ذلك على نحو عميق، ليجد تجسيدًا مباشرًا (سينمائيًا) للزمن فى بعض السينما المعاصرة. إن العقل السينمائى يعطينا الصور والمواقف من خلال معرفة الفيلم ككل، بما يسمح لنا أن نفكر فى "الزمان" فى علاقته بأى شخصية أو حدث أو فعل. ليس هناك "زمن مضارع"، هناك فقط الزمن السينمائى الذى يتنقل حيث يشاء، والحدث الذى يمكن أن نعتبره معاصرا يمكن أن يتضح أنه فى "الماضى القريب" أو "المستقبل البعيد" عندما تتطور أحداث الفيلم. وعندما نصل إلى نهاية الفيلم، عندئذ فقط يمكن أن نشعر بقدرتنا على تحديد أجزاء الفيلم بالنسبة للزمن: ماض وحاضر ومستقبل (فكِّر ببساطة فى فيلم "قصة شعبية رخيصة").إن الصور المتحولة يمكن أن تفكر أيضا بطريقة مشابهة للصور المتباطئة، لتطيل اللحظة وتؤكد عليها (الجسور المتصاعدة فى فيلم "أكتوبر"، أو لحظة أخرى يرى فيها بنجامين برادوك السيدة روبنسون عارية [فى فيلم "الخريج"] أو أى حركة خطرة يقوم بأدائها جاكى شان - إن الفيلم هنا يشعر بأهمية هذه اللحظة خلال تحولات الزمن. وعندما يعطينا الفيلم أحداثًا معاصرة فإن ذلك ليس فقط نموذجًا على "وجوده الكلى فى الزمان"، ولكن التفكير فى الأهمية المزدوجة أو المضاعفة.

كما يمكن للتحولات أن تميز الحركة داخل الذاكرة، والخيال، والحلم، والهلوسة، حيث يقوم العقل السينمائى بتجسيدها وتقديم تنويعات عليها، مع أو بدون تموج الصورة أو عدم وضوحها، والذى يرتبط بهذا النوع من الانتقال. وهناك صانعو أفلام مثل رينيه وجودار هم مخرجون بالإضافة إلى أنهم يتقنون التوليف. وبالنسبة لكافيل، فإن فيلم رينيه "الحرب انتهت" يعطينا "فكرة عن جاذبية وخفة الماضى، كما لو أن حاضرنا يدور حول ذكرياتنا"(٥٠).

وعندما نضع فى اعتبارنا أن العقل السينمائى يملك فى قبضته الفيلم ككل، فإن الفلاش باك والفلاش فورورد سيصبحان أكثر قابلية للفهم، وقد اعتبر مونستربيرج أن الفلاش فورورد يمثل "التوقع" أو "الخيال"(٥١) وفيما يتعلق بالفلاش باك فإن السينما

تفكر (بتفسيرها الخاص) فى ذاكرة الشخصية، والتى تدمج فى تلك الحالة التفكير الذاتى للذاكرة مع التفكير العام لموقف من الماضى. و"الفلاش باك" فى فيلم "مشتبهون عاديون" يجسد كيف أن وجهة نظر شخصية ما تحتاج إلى إعادة تشكيلها من خلال أفكار العقل السينمائى الذى يكون له قصد محدد متفرد. وكل الأفلام تفكر فى نسختها الخاصة (المتغيرة قليلاً أو كثيرًا) لإدراك الشخصية، وليس هذا معناه أنه يجب علينا دائمًا أن نشك فى مصداقية الفلاش باك، ولكن أن نفهم أن السينما طاقة خلاقة، قادرة على أن تتخيل أى شئ. إن فيلم "مشتبهون عاديون" يخلق القصة التى تحكى من خلال التذكر فى قسم الشرطة، مما يؤدى بنا إلى الإيمان بأن الفيلم يعطينا مشاهد سابقة من ماضى قصة أكبر- لكن العقل السينمائى كان فى الحقيقة "يخلق" القصة التى يرويها "كايزر سوزى". (برغم أن ذلك قد يبدو غريبًا، فإنه لا يبقى غريبًا عندما يخلق الفيلم مواقف تحيط بتذكر الشخصية للماضى). وفى هذا النوع من الفلاش باك الزائف تمامًا، فإن العلاقة مع أحداث القصة "الحقيقية" للفيلم تصبح هزيلة حتى أنه لا تكاد تكون هناك ذاكرة، ولا علاقات زمانية، إنه فقط الزمن السينمائى والفكر السينمائى. وهكذا فإن مفهوم العقل السينمائى يخلق حالة نقدية من الانتباه، لأنه فى الأساس يجعلنا نفهم أن كل صورة من الفيلم مقصودة "من خلال وجهة نظر معينة". لذلك عندما ندرك أن "الفلاش باك" فى فيلم "مشتبهون عاديون" هو فى الحقيقة من اختراع الراوى، فإننا نفهم على نحو أفضل كيف لنا أن "نرى" هذه الصور والأحداث. إن صور الحدوتة خيالية وتفكير سينمائى "خالص"، والعقل السينمائى لا يصور هنا فقط وجوده الشامل، لكنه يعطينا أيضًا مثالاً على قدرته على أن يرينا الشخصيات والأحداث "فوق الأصلية"، والتى "تلعب" دوراً مع زعيم العصابة فى "عرض" قصته.

ومن الأكثر إثارة للاهتمام فى تصوير إمكانات تحولات العقل السينمائى فى فيلم "قصة شعبية رخيصة" - أن السؤال هنا هو "لماذا" يرينا الفيلم هذه الأحداث فى نظام لا خطى كما يفعل. ولأن الفيلم لديه فى معرفته الفيلم ككل فإنه يستطيع أن يختار كيف ينظم أحداثه، وما يفعله هو إعادة التفكير فى السبب والنتيجة، وهو يشعر بأهمية الأحداث وعواقبها. إن الفيلم يتلاعب بهذه الإمكانيات أكثر من العديد من الأفلام

الأخرى، وهو بذلك يخلق علاقات الزمن الخاصة به. لقد صنع الفيلم الكثير بقفزاته الزمنية، وانتقاله من مشهد فى المساء مع مجموعة من الشخصيات إلى (ما سوف نكتشف لاحقًا أنه) مشهد سابق فى فترة ما بعد الظهيرة مع مجموعة أخرى من الشخصيات. إن هذا قد يعطى إحساسًا بمتعة التسامى، أو شعورًا بقدرة السينما على التلاعب بالزمن. إن الفيلم ككل يفهم العلاقات بين كل الشخصيات ويقرر أن يبرز علاقات السبب والنتيجة. إنه يضيف الحلوى إلى الفيلم - فقد يخرج المتفرج ليمضى الوقت فى تحليل علاقات السببية أكثر مما كان سوف يفعل لو أن الفيلم عرض أحداثه بشكل خطى. وعلى نحو مختلف فى فيلم "النجم الوحيد" فإن الفيلم يشعر بنوع من الاستمرارية بين الماضى والحاضر، ويفكر فى هذا من خلال الصورة التى بلا انقطاع ليأخذنا إلى أحداث ماضية - سوف ينزلق الفيلم على موائد الحانات، ويملأ مقاعدها بالآباء ونسخ شابة من الشخصيات التى رأيناها فى بداية الحركة.

وأخيرًا فإن الصورة-الزمن عند دولوز تميز نوعًا من التفكير السينمائى يكشف عن الزمن من خلال عدة علاقات غير خطية. وبالنسبة لدولوز فإن التوليف يمسك بمفتاح فهم الزمن، والسينما المعاصرة (خاصة أنطونيونى، كما يجب أن نضيف أنجيلوبولوس) "تُظهر الزمن من خلال السأم والانتظار"[٥٢]. إن هذا الوجه من الصورة-الزمن عنده تكشف عن الزمن من خلال علاقتنا بالزمن (الفيلمى) المتوقع، إنها تبطئ الزمن، وتدفعه، وتحتويه، من خلال اللحظات ذات الأهمية، فتجعل من الزمن يكاد أن يكون مرئيًا. وعندما يتحدث دولوز عن وجه آخر من الصورة-الزمن، وهو اللقطات غير المنطقية، فإنه يشير إلى تحولات لا تبعدنا فقط عن الطابع الكلاسيكى للبناء، لكن الأكثر أهمية هو أنها تمثل تفكيرًا من المنطقية الخالصة (لكن هذه المنطقية الخالصة ليست دائمًا ممتعة جماليًا). إنها خالصة لأنها لا تعتمد إلا على لحظتها فى التصادم - لحظة توقف الحركة فى صورة ثابتة، إن هذا الزمن يقفز بضع ثوان، ليجعلنا نرى "الوجود المشترك لأزمنة مختلفة... لا يمكنه أن يظهر إلا فى خلق الصورة"[٥٣].

إن الزمن فى السينما يظهر كذاته - وكما يحاول ريتشارد دينست أن يشرح:

"الصورة-الزمن تضاعف الأبعاد والطبقات [السينمائية]، من أجل تحرير الزمن من الحركات التى تشغله، ويسمح للزمن أن يشكل "أفكارًا شكلية أكثر تعقيدًا"[٥٤]. لكن مونستربيرج يقوم بمراجعة دولوز على نحو أفضل منا جميعًا: "مع كل القدرة على الحركة التى تملكها تداعيات أفكارنا، فإن صور الماضى تطير وتذوى خلال مشاهد الحاضر. إن الزمن ينقضى وراءنا... وقد انتصرت حرية العقل على القوانين التى لا يمكن تغييرها لعالمنا الخارجى"[٥٥]. لقد تأرجح أصحاب النظريات بسبب المونتاج، إلى التفكير فى أن معظم التحولات تمثل تفكيرًا فى "علاقة"، بين هذا وذاك، لكن رؤية هذه التحولات من خلال العقل السينمائى - كعواطف متضاعفة أو مساحات مثيرة للتساؤل - تسمح لنا بتفسيرات أكثر تنوعًا. إن عقلنا السينمائى يتصور "كل الارتباطات والتداعيات، ويمارس "أى" تصادم وتعارض، ويشعر "بأى" تغير فى الفكر. وفى العقل السينمائى ليست السينما المعاصرة والقطعات غير المنطقية هى التى تفكر، بل كل الأشكال (الأبسط) للتحولات. إن مجرد التحول من وجه إلى آخر يمكنه أن يشعر (من خلال السرعة أو الاختفاء التدريجى أو ضبط الزمن) بالعديد من العواطف والأفكار - سواء فى علاقاتها، أو العلاقة التى يشعر بها الفيلم تجاه شخصياته.

أمثلة سينمائية

لكى ننهى هذا الفصل فسوف نلقى نظرة على أمثلة سينمائية مستفيضة، باستخدام مفاهيم الفيلموسوفى، فيلمان للمخرج المجرى بيلا تار، وخمسة أفلام للمخرج النمساوى مايكل هانيكيه، وأربعة أفلام للأخوين البلجيكيين جان بيير ولوك داردين.

يمثل فيلم "الإدانة" علاقة حب ثلاثية تدور فى قرية مجرية صغيرة حيث يبدو الناس وكأنهم مسجونون فى المكان، وقد تشربوا بمطر متواصل. إن الفيلم يشعر منذ البداية بالتكرار الذى تعيشه الشخصيات فى عالمها، وهم يخرجون ببطء من الصوت الرتيب الصادر عن عربات المنجم، ودافعًا للانتباه الكلى للفيلم. إن المدينة الصناعية

التى يدور فيها الفيلم تظهر فى رماديات ثلجية خالية من البشر. إن بعض الأفلام تفكر بالألوان، وبعضها يترك شخصياته تمضى فى حياتها دون لون، ليس بالأبيض والأسود بقدر ما هو الرمادى الفاتح والرمادى الداكن. إن الضباب يصبح حزن الماضى، الذى يخيم على كل شىء وحتى ممارسة الجنس لا تبدو أنها تخفف من الكآبة (وحتى خصوصية البيوت لا تنجو من التكرار). ويعود الفيلم إلى الأماكن كأنه شريط يعود إلى بدايته، ويسود طابع من الكآبة (مع صوت لهاث الكلاب الباحثة عن طعام). وكم هو جميل تمامًا، التراجع من عربات المنجم فى لحظة تالية، وينزلق الفيلم من فتحة خشب الشباك لنجد كارير، إنه لا يحدق هذه المرة، بل يمارس الجنس مع المرأة التى كان يسعى إليها.

فى مسرح السينما الوطنى فى لندن، وفى مقابلة على خشبة المسرح لجوناثان رومنى مع مخرج الفيلم بيلا تار، تحدث المخرج عن هدفه بأن يهرب من "القصة" ولكى يكشف عن أن هذه الأماكن "لها وجوهها الخاصة" – وأنه يوجد "منطق" فى "أنواع معينة من المكان". إن هذا يتواءم مع إيمانه بأن السينما يجب أن تكشف عن "الحضور" (أكثر من المعانى من خلال المجاز أو الرمز، والتى تبدو "بعيدة جدًا عن نمط الفيلم"). إن السينما بالنسبة لتار لغة بسيطة، مجسدة، بدائية، محدودة، محددة (إن هذا "التحديد" يذكرنا بكلمات جودار عن أنه يجب علينا أن نستخدم الصور بدلاً من الأفكار الغامضة)، ليصبح المتفرج "شريكًا أكثر نضجًا" للفيلم، والذى يأمل تار فى أنه سوف يغادر قاعة العرض وقد أصبح "شخصًا آخر".

هناك فيلم آخر أخرجه بيلا تار هو "هارمونيات فيركمايستر"، والذى يمكن أن يقال أنه يحاول أن يقدم "الصور السياسية" (التفكير السياسى بالصور) وذلك من خلال تحريك وانزلاق وربط الصور. يتألف الفيلم بالفعل من تلك الأفكار المنزلقة الطويلة ("التقاطات طويلة"، أو "اللقطة المشهد" بالتعبير التقنى التقليدى) والتى ترحل عبر أطوال الشوارع، أو تربت على المناظر الداخلية كأنها قصة فوق الطبيعية (إننا يمكن أن نتصور تحولات التوليف بأنفسنا: فقد نتذكر مشهداً نشعر على نحو مؤكد أن فيه

نوعًا من التحول القاطع - لكن لم يكن مثل هذا التوليف، ولكننا فقط معتادون على وجوده). إن الزمن، صورته المباشرة، يتم عرضه المرة بعد الأخرى.

أولاً وقبل كل شيء فإن كل هذه الأفكار الطويلة تبدو أنها تريد أن تفصح عن الظاهراتية وتفكر فيها، أو فى الإنسانية الحقيقية. إنها ليست أطول من "الالتقاطات الطويلة"، ولكن يوجد تفكرات فى "عدم وجود ثغرات" بشرية للتجربة - إننا لا نقوم بتوليف التجربة ويريد الفيلم أن يعرض ذلك، عندما يتبع شخصية يانوش وهو يفحص الحوت، أو يحتفظ بإيقاع لا ينتهى مع السيد إزتر ويانوش وهما يسران جنبًا إلى جنب (إن وجهيهما يبرزان فجأة أمامنا لوقت يكاد أن يشبه الأبدية). لكن الأكثر للاهتمام، أن هذا النوع من التفكير يجسد على نحو فيزيقى العلاقات بين الشخصيات (إن الفيلم يريدنا أن نشعر بهذا الوجود الفيزيقى). وأكثر الأمثلة جمالاً فى فيلم "هارمونيات فيركمايستر" يحدث فى الميدان الرئيسى للمدينة، عندما يأتى رجال الاستعراض الزائرون ومعهم حوت هائل محنط. إن رجال المدينة (يبدو أنه ليس فى المدينة إلا رجال) يقفون فى جماعات متفرقة، ربما فى انتظار العمل، أو لأنهم ببساطة يريدون التدفئة بالنار. وعند هذه النقطة يبدأ الفيلم فى التجول على وجوه الرجال، بشكل متعمد، وخارج عن السياق، منزلقًا من حاجب بارد إلى آخر: إن الفيلم هنا يبدو أنه يطلب من الرجال شيئًا، يريد منهم استجابة، لعله يدفعهم إلى اكتشاف ما. وفى كل مرة يتوقف فيها الفيلم على وجه آخر، فإن التوقف يبدو كأن يكشف عن طبيعة "متسائلة" بالنسبة لتفكير الفيلم. وهكذا فإن الفيلم. لا يربط فقط كل رجل بالآخر، لكنه يضفى الطابع السياسى على هذه الرابطة - إن الفيلم يجمع الرجال ويطلب منهم شيئًا (أن يستيقظوا، أن يتمردوا، أن يتحركوا). وهكذا فإن الفيلم لاحقًا سوف يستطيع أن يقود (طافيًا وهو فى المقدمة) النظرة الصامتة القوية لمئات الرجال السائرين إلى المستشفى لكى يصبوا جام غضبهم، الغضب الذى ربما انطلق بسبب وجود الحوت الذى لا يتحرك. لقد استولى الغضب على الأبرياء (ونحن نسمع "لاشىء يهم")، وهكذا وبدون كلمة (وقد تركوا أفعالهم للصور) يقتحمون كل غرف المستشفى، لكى يصلوا إلى اكتشاف حزين باللاجدوى.

وبالمقارنة فإن فيلم "الإدانة" يمكن رؤيته أيضًا كتفكير فى سكون الحركة

(أو النمــو)، إن الفــيلم فى "يفكر" فـى هذه الأفكار بالصــور. إن ذلك يمكن أن يكون الركود السياسى للمدينة (ومرة أخرى، رجالها خاصة) وسكون الحركة التى يبدأ الفيلم بها. إنه السكون الذى يمكن أن يكون الرأس التى تحدق وتمعن النظر كما أنه الفيلم الذى يفحص الرأس. وهو كارير وسيباستيان الجالسان وأهل المدينة الراقصون - حيث تتحدث امرأة غرفة القبعات والمعاطف عن الرقص وعن "الطريقة التى تتحدث بها الحركات". إن هذا الحزن يولد الملل الذى يولد اللاحركة، وهو ما يتحقق فى الحركة فى الفيلم. فبينما تجلس الشخصيات وتشرب يكاد الفيلم ألا يعرف الاستقرار والسكون. وحتى التغيرات الصغيرة فى الزوايا تدفع المتفرج إلى أن يحتفظ بشكل فعال بالشخصية فى مركز رؤيته. إن الفيلم ببساطة ورهافة يجعلنا نرى السكون "بسبب" هذه الحركة، والسكون يتم الكشف عنه بواسطة حركتنا "بالقوة". (إن الفيلم يتوقف ساكنًا أحيانًا، خاصة أمام المرأة فى مركز علاقة الحب الثلاثية، يتوقف ساكنًا مثل انتباه عاشقيها).

وبشكل مهم، فإن الفيلم يفكر فى العلاقة الخاصة بين المدينة والشخصيات. وتكاد مشاهد كارير أن تبدأ دائمًا بدونه: إن الفيلم سوف ينزلق من مكان صناعى، أو حتى من مكان قريب لمبنى، لكى "تقدمه". والرابطة لم يتم صنعها على نحو مادى ملموس، وإنما بشكل مؤثر عاطفيًا، من خلال حركة الفيلم وحركة ذاكرتنا (أن نراه بعد رؤية مكان آخر، إننا "نتذكر" المكان بينما نقوم بتتبع الرجل، ليمتزج الرجل والمكان). وفى الحقيقة أن الفيلم يحتفظ بنفسه قريبًا من مبانى المدينة، ويربت على جدرانها الخشنة كأنها علاقة حب مغتصبة، إن الفيلم يحاول أن يجد "الجمال" فى المدينة. وصورة المطر وهو يغسل الجدران عند نهاية الفيلم تقترب من أن "تصير" جمال المدينة الصناعية. وعند النهاية فإن كل شىء يكاد أن يتلخص فى صور مجازية مادية عن الإدانة، لكن أسئلة وأفكار الفيلم لا يتم اختزالها أو إغلاقها بهذه النهايات. وعندما يصبح فيلم "الإدانة" مملاً ومنومًا فإنه قد يخيف البعض بسرده الذى يمضى على غير هدى - إنك قد تفقد نفسك فى "زمنه" أو تصبح نافد الصبر، لكنه على الأقل فيلم مفكِّر.

"ألعاب مضحكة" و"الشفرة غير معروفة" و"معلمة البيانو" و"زمن الذئب" و"خفى".
هذه هى الأفلام التى أخرجها مايكل هانيكيه وتمثل صدمة للفكر. إنها سينما فيلموسوفية، تسألنا أسئلة، وتكشف عن روابط جديدة بين العوالم والأفكار. إنها سينما قوية من الناحية الجمالية، إن الصور والأصوات ذاتها هى التى تؤثر فينا، قبل وحول تيماتها. إن هذه الأفكار الفيلموسوفية تبقى فى الذاكرة وتؤثر لأن هذه السينما أيضًا مذهلة وجميلة: القاتل الذى يغمز بعينه فى "ألعاب مضحكة"، مارى التائهة فى التراب فى فيلم "الشفرة غير معروفة"، ومشاهد إيريكا وإيماءاتها الأخيرة فى فيلم "معلمة البيانو"، والسير فى ضباب الرمادى فى فيلم "زمن الذئب"، والموت المفاجئ فى فيلم "خفى". وسوف أحاول هنا أن أضع الخطوط العريضة لبعض المناطق والأنماط فى التفكير السينمائى لهذه الأفلام.

يقدم لنا فيلم "ألعاب مضحكة" وبشكل جدالى عنيف عالمًا متخيلاً يخترق "العالم الحقيقى" - منزل أسرة برجوازية نمطية (إن الفيلم يرينا مضارب الجولف، والشباشب، وثلاجة مليئة). لكن الفيلم فى البداية يجعل أصوات القاتلْين ناعمة عندما نراهما للمرة الأولى: إنهما لا يمثلان تهديداً. ثم يجعل بول يظهر فى الظلال عندما يقترب - إنه يجعلنا نشعر بظلام اللحظة عندما يلتقط مضرب جولف. (لاحقًا فإنه يتم التفكير فيه فى شبه ظلام - رأس مظلمة وفم مضىء، أفكار مظلمة مع ثرثرة وهذر المتكلم ذى النزعة الاستعراضية).

ولكن هذه النعومة تتخلل تفكير الفيلم - إننا نقع تحت تأثير الهدوء والإغواء لنشعر بهذه الحياة المتحللة (حيث شريط الصوت الكلاسيكى ينقطع باضطراب صارخ وأصوات فوضى). وهدوء الفيلم هو أيضًا هدوء بيتر الذى يصنع شطيرة بينما يطلق بول الرصاص على الصبى. وبعد ذلك يسمح الفيلم بأن يعطينا مكانًا ويسمح للرعب أن يسيل فى الصورة، إن الفيلم يبدو كأنه يشعر بالسكون الصادم للوالدين. ويتوقف الفيلم عند شخصياته، ويجعلنا نشعر بعواقب العنف، والعنف الشبيه بتجربتنا البصرية

العادية - إننا نلتصق بهذه الأحداث ونعجز عن أن نغير وجهة نظرنا (النقطة التى ننظر منها). إن عنف الصورة يمثل صدمة للفكر، للاكتشاف، للإيمان الجديد. إن القاتلين يتصرفان كأنهما إلهان يملكان القدرة الكاملة، ويتحكمان بهدوء فى العائلة. إنهما لا يتعبان ولا يشعران بالإجهاد، لكنهما يلعبان السيناريو بهدوء بلا نهاية ولا يمكن إيقافهما. إن بيتر يبدو كما لو أنه من خلق بول - إنه يبكى عندما يعطيه بول ماضيًا فقيرًا مليئًا بالمعاناة، ثم يبتسم عندما يقوم بول بإعطائه ماضيًا متميزًا. ولكن عندما ننظر إلى الفيلم ذاته، فإن القاتلين يكادان أن يكونا جزءًا من العقل السينمائى: إن الفيلم فى مؤامرة مع القاتلين، والقاتلان يعرفان أن لديهما جمهوراً، ويعطيان إيماءات وغمزات وملاحظات جانبية لهذا الجمهور. وبمعنى ما فإن القاتلين يتحكمان فى الفيلم، والفيلم هو عقل بول. وعندما يمسك بول بالصبى، فإن الفيلم يصور الأب على الفور، كما لو أنه يطلب من بول (و"الفيلم" أيضًا) أن "يدع الصبى يذهب". إن ذلك عقل (بول/ العقل السينمائى) والذى يراقب بهدوء محاولة الصبى الهرب، إن بول/ الفيلم يعلم المصير. إن كلاً من الفيلم والقاتلين يعرف النهاية وبداية الفيلم (بالإضافة إلى طوله النهائى).

ومن ثم فإن فيلم "ألعاب مضحكة" يواجه المتفرج كمستهلك لعنف صريح وواقعى وخال من الإحساس بالذنب. إن الرعب النمطى المتخيل هو لعبة، يتم القيام بها لتسليتنا، ونحن كمتفرجين قد نصاب بالانحلال الأخلاقى بواسطة هذه المتخيلات، بسبب هذه الأكاذيب حول الطريقة التى يموت بها الناس. إن الفيلم يفكر علينا هذا الخيال شبيه اللعبة، إنه فى الحقيقة يوبخنا على الرغبة فى الحصول على قصة متخيلة على نحو نمطى: "لكنك تريد نهاية حقيقية، بتطور منطقى فى الحبكة، أليس كذلك؟"، هكذا يسألنا بول/ الفيلم، وهو يجعلنا متضمنين فى الرعب - "لا تنسَ عنصر التسلية"، هذا ما يقوله بيتر بعد ذلك. لكن الأسرة هنا، مثل أى أفراد نمطيين بلا ملامح محددة، يتم قتلهم بلا سبب: إن الواقع أقل معنى من أى تجسيد نمطى متخيل له.

ويفكر فيلم "الشفرة غير معروفة" أيضًا قبل وحول وداخل "العنف" (الممثَّل، أو "الحقيقى")، إنه يفكر "ضد" ألعاب العنف المتخيلة. والعنف الاجتماعى والعرقى هنا أكبر من أن يتم تقديمه وتمثيله - إن الواقع ملئ بالفوضى، ومشوش، وعشوائى، وغير متقطع، ومستمر، وهذه الأفلام تعرض لنا واقعًا/ تمثيلاً لهذا الواقع بقدر أقل من التوسط بيننا وبينه. عن الزمن فى هذا الفيلم غير متقطع بقدر الإمكان، أو أن شذرات الواقع تصبح قصيرة، بما يشير إلى استحالة الكشف عن الواقع الحقيقى فى السينما. وبدلاً من ذلك فإن هذه الأفلام تكشف وتدفع بقوة الإنسانية الخشنة التى تكمن فى سبات تحت "الواقع" الممثل.

عند إحدى النقاط يتوقف فيلم "الشفرة غير معروفة" على شاشة تليفزيون تعرض العنف فى الشرق الأوسط، بينما نرى جورج وآن فى منزلهما الساكن بلا حركة يتجادلان حول مكان وجود بيروه. إن الصور تؤخذ الآن على علاتها ولا تعطى أى معلومات جديدة. إننا معتادون على تقديم وتمثيل الحرب، وعلى تصميم التحقيقات الإخبارية التليفزيونية التى تخفى آثار الحرب التى تعرِض لها، والتى تُخمد وتدمر الواقع الذى لا تستطيع أن تعرضه أبداً. كان "ألعاب مضحكة" بدوره يبحث عن "الحقيقة"، الحقيقة تحت سطح الخيال، الحقيقة العاطفية تحت سطح المظهر البرجوازى (الخوف والمعاناة؟). فى فيلم "الشفرة غير معروفة" تقوم آن "بخلق" الرعب فى اختبار للتمثيل من أجل فيلم رعب نمطى. ولكن فيما بعد، ومثل القاتلين فى "ألعاب مضحكة"، يسألنا الصوت أن نرى وجهها الحقيقى - حقيقة العنف أكثر من تمثيله.

تفكر كل هذه الأفلام فى صورة للزمن تدرس وتحاول أن تفهم شخصياتها وأحداثها. والعقل السينمائى لفيلم "الشفرة غير المعروفة" يسمح للزمن بأن يكشف عن نفسه، أكثر من أن يتم بناؤه من خلال التحولات المتعددة، وهذا يسمح بوجود علاقة - من الممكن أن تكون لانهائية - مع الشخصيات. إن الزمن يتم عرضه فى هذه السينما كما هو وبدون تنويعات: زمن لمجادلة السوبرماركت التى تتطور وتتكشف ثم تذوب، وزمن لكل القصص لكى تروى، وزمن لكى تبدأ المأساة وتنتهى فى محطة مترو (وزمن

لنا لكى نفهم – بالمعنى الاجتماعى – لماذا بدأت المأساة وكيف يمكن أن تنتهى)، وزمن للمرأة تسمع ثم تنسى عنفًا حدث عند الجار. إنها تراقب هذه الشخصيات بشكل يكاد أن يماثل ما نفعل فى الواقع – إننا نصطحب آن وجان وهما يسيران ويتحدثان، لكى نشعر بعد ذلك بواقعية الدراما الخاصة بهما والتى تلت ذلك، وتداخل العلاقات فى حياتهما. إن هذه الصورة – الزمن تربط الأحداث وتساوى بين الشخصيات. والفيلم لا يجلب الشخصيات من "مكان آخر" بواسطة التحولات – إن الشخصية تظهر فى نفس المكان مثل أى شخصية أخرى. ويشعر المتفرج على نحو ظاهراتى بالشخصيات وبأنها من نفس المكان. إن الزمن يتم إعطاؤه مباشرة لكى "يؤكد "إيمان" الفيلم بما يعرضه: والمتفرج "يشعر" بهذا الزمن، إننا نشعر بالزمن الذى تستغرقه امرأة لكى تجد مكانًا تبدأ فيه التسول. إن الفيلم "يشدنا" إلى هذه الأحداث ونتساءل حول استجابتنا وفهمنا.

ولكن فيلم "الشفرة غير معروفة" يفكر أيضًا من خلال التحول المفاجئ إلى فواصل سوداء، بما يجعل المشاهد متجزئة على نحو يصدمنا لكى نفكر، نفكر فى العلاقات والعواطف الخاصة بهذه المشاهد. وهذه التحولات السوداء تقطع القصص التى تتم رؤيتها، إن الفيلم يفكر فى شذرات، أجزاء من الكل (الواقع) الذى لا يمكن تقديمه، لذلك فإنه يجب ألا تتم محاولة تقديمه. وهذه الشذرات تجعلنا نشعر بعدم التواصل بين الناس والجماعات والبلدان والأعراق – إنها تجعلنا نشعر بانفصال هذه العوالم.

وفى فيلمين متتاليين سوف نجد هذا التفكير بالإطار والصورة. إن فيلم "معلمة البيانو" يعرف إن إيريكا تتسم بالكتمان، وبحياتها ذات البناء المتماسك، والفيلم يفصح عن ذلك من خلال الدقة، والنظام ، والتكرار، والإحكام (مثل صورة البيانو ذاته، والذى يقسم الصورة بمفاتيحه إلى نصفين). ويمضى الفيلم وقتًا طويلاً فى مراقبة إيريكا، والاستماع لوجهها. وعند اختبار قبول فالتر يتحول الفيلم إلى الاقتراب أكثر، ليكشف عن مشاعرها برغم أنها لا تعبر عنها بوضوح. ويفكر الفيلم فى نوع من التأطير المتباعد لكى يجعلنا نشعر بعزلة وانفصال إيريكا: وعادة يقوم الفيلم بوضعها فى الإطار من الخلف، مثل اللحظة التى كانت على وشك أن تضع الزجاج المكسور فى

جيب معطف تلميذتها. كما يجعلنا الفيلم أيضًا نشعر ببرودة الشخصية المحورية بالعودة الدائمة إلى الصور البيضاء الباردة: النافذة فى غرفة الفصل، حيث تلتقى أخيرًا مع فالتر، مزلجة الجليد التى تترنح فوقها، وغرفة نومها الخالية من العواطف. وعند النهاية، عندما تبدأ فى إشباع رغبتها، نراها فى مقابل خلفية سوداء لأول مرة – شعور بنوع من الموت بداخلها.

وفى فيلم "زمن الذئب" فإن العالم يرفض الإنسان بحرمانه من الوقود والماء، ليدفعه كى يدافع عن نفسه. والفيلم يكشف عن نوع جديد من المساواة من خلال تفكيره فى صورة الظلام: إن الفيلم يجعلنا نشعر بهذه الحالة الجديدة للإنسان. إن الفيلم يفكر فى عدم القدرة على التمييز بين إنسان وآخر من خلال صورة رمادية قاتمة، صورة تدمج الأم وأطفالها فى العالم. إننا نراهم من خلال هذا اللون الرمادى، إن الظلام يبتلعهم. ثم فى جزء لاحق، تكون الجماعات المختلفة فى غرفة المحطة غير مميزة عن بعضها البعض، فالجميع يصبح ضبابًا رماديًا من رؤوس وأجساد. إن فيلم "زمن الذئب" يفكر فى ظلام حقيقى (مثل فيلم "بولا العاشر")، ظلام قبل ظهور الجنس البشرى، ظلام غير مستقر (بالنسبة للشخصيات والمتفرج). إن الصورة هنا هى فى ذاتها سابقة على التكنولوجيا. إنها مثيرة للتشوش، غير محددة، وهى تتركنا نبحث عن صورة لها بعض التحديد وبعض المنطق (وبعض القواعد الجديدة للمعيشة). إن هذا التحديد فى الصورة يمكن أن يأتى فقط بواسطة النار (سواء من شمس النهار أو من النار التى يتم إشعالها فى الليل)، والنار فى النهاية هى التى سوف تعطى التحديد للصبى – تجعلنا نرى الإنسانية العارية، إمكانية الإنسانية، تعيد الإنسانية إلى هؤلاء الذين يريدون أن يقتلوا.

ويمكن لمفاهيم الفيلموسوفى أن تساعدنا على أن نجد طريقًا لفيلم "خفى" وطريقته فى التحرك بين وخلال عوالمه السينمائية المسجلة المتأصلة. وكما يذكرنا "ألعاب مضحكة" فإن العقل السينمائى يقيم فى الفيلم، وهو بذلك يستطيع أن يخلق وجهة نظر ذاتية أو موضوعية أو متسامية على الذاتية. والصور الافتتاحية فى فيلم "خفى" تبدو

موضوعية – منظر شارع – لكن يتضح فيما بعد أنها ذاتية (فهى وجهة نظر مراقب حقيقى قام بتسجيل الشارع على شريط فيديو). إن المتفرج يستقبل صدمة بسيطة ومباشرة لفكره، فشريط الفيديو الذى يعود إلى الوراء يغير على الفور إدراكنا للشارع. إن الصورة تتحول من كونها تأسيسية لا تحمل معنى عن زمان ومكان، إلى صورة مقصودة (نظرة تحديق من شخص آخر). وهكذا يصدمنا الفيلم لكى ندرك أن معظم الصور قد تكون أفكارًا، ومقصودة وموجهة. وبالتالى فإن الفيلم يكتسب قصدًا إضافيًا. والفيلم الذى يتتبع آن وجورج من غرفة الجلوس إلى المطبخ فجأة يتضح أنه ذاتى ويراقِب.

كما يكشف الفيلم أيضًا عن ذاكرة جورج بعد أن يرى رسم الصبى ذى الفم الملوث بالدماء – ليعطى الفيلم للمتفرج صورة ماجيد صبيًا وهو يمسح الدماء عن فمه. إن الفيلم يفتح ذاكرة جورج عند هذه النقطة، ليقطع إلى ذهنه، إلى ذاكرته الخفية. وعندما يعطينا الفيلم ماجيد لثانية واحدة فقط يجعلنا ندرك كم أن ذاكرة جورج خفية، مخبوءة، مقموعة ومغلق عليها. وعند لحظة أخرى (نهاية أحد برامج جورج الأدبية) يتحرك الفيلم من الصورة التليفزيونية الذاتية إلى صورة سينمائية متسامية على الذاتية – لأن الصورة شبه الموضوعية (والتى تقوم بمجرد تتبع جورج وهو يتلقى مكالمة هاتفية) متشربة بالذاتية (من خلال الرابطة مع الصورة التليفزيونية، ومن فكرة أن جورج تتم مراقبته). إن ما يمثله التفكير السينمائى للفيلم هو انتباه ثابت، انتباه لتاريخ، للزمن وتأثيره على أحداث الحاضر. إن الفيلم ذاته – عندما يستيقظ الماضى فى الحاضر – هو الذى يتهم جورج – إن الصورة مشبعة بالقصد. وكما فى فيلم "زمن الذئب" فإن الأطفال هم الذين يتولون المسئولية، الذين يجب عليهم إصلاح أخطاء آبائهم.

إن المجتمع البرجوازى يخفى مخاوفه، وذكرياته، وإنسانيته. وهذه الأفلام الخمسة تقوم سينمائيًا بتكسير هذا المجتمع وفتحه لكى يكشف لنا ما هو خفى فيه. كما تكشف هذه الأفلام أيضًا عن أن طرق التجسيد التى تقوم بها وسائل الاتصال مقصودة –

إنها اختيارات، ومعتقدات، وأحكام حول العالم. ومن التحول إلى النظرة كلية الوجود إلى النظرة الذاتية فإن فيلم "خفى" خاصة يجعلنا نفهم كيف يتم خلق كل الصور، وكيف أن كل صور وسائل الاتصال تخفى الحقيقة بقدر ما تكشف عنها. إنها ليست الواقع ولكنها نوع من "نموذج" أو "موديل" الواقع (كما يقال هانيكيه فى لقاءاته). إننا يتم استهلاكنا فى طرق التجسيد والتصوير، ونحن نفكر فى هذه الطرق على أنها جيدة مثل الواقع، لكن هذه الأفلام تعرض الصور المتحركة على نحو منظم ومفكِّر - بأن تثير فينا التشوش حول ما هو "الواقع" وما هى الطرق السطحية لتصويره.

وأمثلتنا الأخيرة تأتى من الأخوين البلجيكيين صانعى الأفلام جان بيير ولوك داردين، اللذين قدما أفلامهما التسجيلية بأسلوب روائى خالص. إن أفلامهما تشدنا إلى عالم ملموس نعرفه ومع ذلك فإنها ترينا الأشياء العادية بطريقة "جديدة"، لتجعلنا ننظر مرة أخرى إلى ما كنا نتصور أننا نفهمه. وأفلامهما الأربعة الأخيرة - "الوعد"، "روزيتا"، "الابن"، و"الطفل" - تكاد أن ترفض تمامًا المواضعات الرئيسية فى السينما الروائية (اللقطة واللقطة العكسية، لقطات وجهة النظر، اللقطات التأسيسية، وما إلى ذلك) من أجل شكل تأكيدى على التفكير السينمائى. وهذه الأفلام تستخدم الصور لكى تفكر حول ومن أجل شخصياتها - التفكير الذى يوجه عواطف المتفرج. وسوف أقوم هنا بوضع الخطوط العريضة لبضع مناطق من التفكير السينمائى فى هذه الأفلام الأربعة: الفعل/ المكان ،الحذف، التقمص والتوحد، والتساؤل، والتسامى فوق الذاتية.

إن الأفلام تتطلب منا أن نفهم الحدث أكثر من الكلمات (الصور أكثر من الحوار). والوجود الفيزيقى هو التيمة عبر كل هذه الأفلام: فهى تدور حول العمل والجهد، وكلها تتضمن اتصالاً مرغمًا، ونوعًا من الصرا ع أو المصارعة بين الشخصيات الرئيسية (على سبيل المثال، برونو وسونيا فى الشقة حيث با ع الطفل ثم اشتراه مرة أخرى). ولكن فوق ذلك فإن كلاً من هذه الأفلام يتناول المعنى من الوجود الفيزيقى. ففى فيلم "الوعد" فإن الأب يجعل من ابنه رفيق عمله (الأب الذى لا يريد أن يكون أبًا، ولكن "روجر"، صديق، زميل)، وفى فيلم "الطفل" يتسكع الشاب دون كلل فى المدينة يبيع

أشياء"، وفى "روزيتا" فإن الصبية مدمنة على العمل (وكأنه هروب من أو رد فعل لكسل أمها)، وفى "الابن" هناك رجل وابنه يحاولان التقارب من خلال العمل - وفى الحقيقة أن الصبى ينسخ أباه، ويقلد تصرفاته (تنظيف نشارة الخشب من على ملابسه بنفخ الهواء، وهو يطلب نفس الطعام). لكن الفعل فى الصور يتم إثراؤه من خلال فعل الصور ذاتها. ففى "الوعد" يعطينا الفيلم صوراً متكررة لإيجور وهو ينطلق مسرعًا فى شوارع المدينة الصناعية فوق دراجته البخارية وتكون الخلفية مشوشة - إن المتفرج يستقبل إحساسًا بالحياة ذات الإيقاع السريع، صورة متسارعة لصبى يكبر بسرعة زائدة تتجاوز سنى عمره. (فى جزء لاحق، عندما يكون إيجور قد أصبح هادئًا بسبب مسئولية الوعد، فإن الفيلم يعطينا حركة أقل اهتياجًا، إنه يقف بهدوء فى حافلة). إن أشكال الفيلم هى التى تفكر فى الشكل الفيزيقى الذى "يشعر" به المتفرج على نحو مباشر ومؤثر: القطعات الخشنة، والحركة النشطة الدائمة، والصورة الرمادية ذات الحبيبات. وفى فيلم "الابن" يفكر الفيلم فى المسافة الفيزيقية/ العاطفية، وكأنها "تتلاشى" لتعبر عن الالتقاء.إن الفيلم يفكر فى علاقة ما مع قصصه، يعززها، ويسمح للمتفرج أن "يستقبل" معنى الدراما بنفس القدر الذى يقوم به الفيلم "بتفسير" الأحداث. تبدو الأفلام الأربعة ظاهريًا وكأنها تتبع سرداً مستقيمًا مباشراً، يكاد أن يدور فى الزمن الحقيقى، ولكن من خلال تحولات وحذوفات مهمة، ليقفز إلى الأمام بعد كل مشهد، عادة إلى منتصف الحدث التالى، مثلما نجد أنفسنا وسط محاولة الأب ضرب إيجور فى "الوعد"، أو عندما يتحول "الابن" فجأة من الصورة الهادئة إلى صورة الأب وهو يجرى فوق السلالم. ويبدأ "الطفل" بالفعل مع سونيا وهى فى منتصف أحد السلالم، بينما يقذف بنا "روزيتا" مباشرة إلى رفضها العنيف أن تترك عملاً. إن هذه التحولات - الحذوفات تخلق إيقاعًا "يمتصنا"، حيث لا يجد المتفرج متسعًا من الوقت لكى يقيِّم المواقف أو يتأمل كثيراً أفعال الشخصيات. إن هذا أمر مهم بالنسبة لتفكير كل فيلم من هذه الأفلام، فهولا يريدنا أن نمعن النظر. أن تكون هو أن تفعل، ويجب علينا أن نفهم الشخصيات من خلال أفعالها، ويجب أن نشعر بالمعنى مباشرة دون تأمل غير ضرورى (حتى ينتهى الفيلم).

إن كل فيلم، بصوره القريبة وحركاته المتتبعة، يجعلنا نشعر أن الشخصيات تم فهمها بالفعل بواسطة العقل السينمائى، الكائن السينمائى الميتافيزيقى التى يراقبها دون أن تعلم. والعديد من الصور تشبه المراقبة شبه الملائكية المختلسة ومعظم الأطر تكاد أن تكون نصف ظاهرة بسبب زاوية أو جدران أحد المبانى. وبالطبع فإنه يمكن القول أن أى فيلم "يراقب" شخصياته، لكن هذه الأفلام تظهر اهتمامًا و"توحداً" مع الشخصيات التى تكشف عن نوع جديد من التفكير السينمائى. إن أسلوب "التفكير" هو استجابة، رد فعل، تساؤل، معرفة. والعقل السينمائى يملك معرفة القصة ككل، ويعرف العلاقات بين الشخصيات. وفى فيلم "الابن" فإن الفيلم (بواسطة ربط الحركة) هو الذى يصنع أول اتصال بين الرجل والصبى بينما لا نرى إلا ظهر الأب. إن العقل السينمائى يكشف عن معرفته بالموقف - إنه "يعرف" أى صبى كان الأب يبحث عنه. لكننا لا نستقبل تفكير الأب من خلال تفكير صور الفيلم. إننا نستقبل "شعوراً" بهذا التفكير. ويضعنا الفيلم مع هذه الأفكار دون أن يلجأ أبدًا إلى "التعبير" عنها من خلال الصورة. إن الفيلم يُظهر لنا الأب بطريقة تساعدنا على أن نفهمه، لكن الفيلم لا يفترض الكشف عن أفكاره "الفعلية". وفيلم "الوعد" (عقله السينمائى) "يريد" منا أن نفهم بطله الشاب. إن المتفرج يشعر بوجوده منذ البداية، عندما يتتبع الفيلم إيجور بعد أن يسرق حقيبة: إن الفيلم "ينظر" إلى الصبى (إنه لا "يعرض" الصبى فقط، إنه "يفكر" فيه)، لكنه يواجهه كثيراً، إنه يريد أن يفهم، يريد أن يُكوِّن صورة عن السبب فى أن الصبى اتخذ هذا القرار. أما فيلم "الطفل" (ولعله أبسط هذه الأفلام حتى اليوم) فإنه يفكر على نحو مشابه فى برونو، إنه يواجهه دائمًا، يحاول أن يفهمه. إنه فيلم يحاول أن يفهم برونو، يفهم لماذا يفعل ما يفعل، وكيف وصل إلى اتخاذ قراراته.

ولعل الأهم حول هذه الأفلام الأربعة هو حركتها بعيداً عن الأشكال السينمائية "الكلاسيكية"، خاصة فيما يتعلق بصور وجهة النظر، واللقطة/ اللقطة العكسية التقليدية. وفى "الابن" يحاول الأب أن يبحث فى المكتب عن التفاصيل التى من المهم بالنسبة له أن يناقشها، إن الفيلم يضع نفسه إلى صفه، ويُقحم نظره على ما يراه (نصف مكتب، يد، قلم)، ولكن دون التحول إلى لقطة وجهة نظر تكشف عن وجهة نظره

الفعلية"، تفكيره "الفعلى". إن ما نفهمه هو التفكير فى نصف معرفته، من خلال صورة متكسرة، يختفى جزء منها، لا تحتوى إلا على نصف المعلومات. إن هذا يعنى أن الأفلام الأربعة لا تقتحم قصصها لكى تحاول أن تحل محل شخصياتها، إنها لا تزيل الشخصيات من الفيلم (بأن تحل محلهم "وجهة النظر"). والأهم هو أننا نستطيع القول أن الأفلام لا تفترض أن "تصبح" شخصياتها.

فى بداية "الابن" يظهر الفيلم بصوره وأصواته من خلف الأب (يتحرك الفيلم من الظلام ليكشف لنا عن ظهر الأب، ثم عنقه ثم رأسه). إننا نشعر أن الفيلم يستمد ذاته من الأب، وأنه قد عاش معه، وأننا سوف نعيش معه. إن الفيلم يشعر بهذه الصلة القريبة، يفكر من خلال التأطير والحركة) بهذا التوحد العاطفى. إن الفيلم يظل ملتصقًا بالأب، ويتتبع عنقه وظهره ووجهه من الجانب أكثر من رؤيته لوجهه كاملاً أو للمكان كله. يكاد ألا يكون هناك مكان، ليست هناك مسافة يمكن قياسها بين المتفرج/ الفيلم والأب. إن الفيلم يفكر فى رابطة قوية، ليخلق "علاقة خالصة" بين الشخصية والمتفرج. إننا نبدأ فى الشعور بما يشعر به، التوتر، نصف المعرفة، التوقع. وتفكير الفيلم لا يخلق توحداً بقدر ما يخلق تحالفًا، "أن تكون مع". ومن خلال هذا الاقتراب يقدم الفيلم أيضًا تفكيراً متسائلاً. إن الأفلام تراقب إيجور وروزيتا وأوليفييه وبرونو وهم يفكرون، إن الأفلام تراقبهم وهم يتخذون القرارات، وتكاد أن تسمعهم وهم يقررون. وكل الأفلام عند نقطة محددة تبقى بالقرب منهم، تتأمل وجوههم، وتتساءل عنهم، وتسألهم "ماذا سوف تفعلون؟". والمسئولية والوعى فى "الوعد" و"الطفل"، والخيانة والعاطفة الباقية عند الصبى فى "روزيتا"، وتقارب المسافات بين الرجل والصبى فى "الابن"، كلها غير متوقعة بالنسبة للبطل. إنهم أناس غير مستعدين للإنسانية التى سوف تسمح لهم بالاستمرار فى الحياة.

وفى سينما جان بيير ولوك داردين تقوم الأفلام بمصاحبة وتتبع ومراقبة الشخصيات، من خلال وعى آخر، وعى جديد، هو العقل السينمائى. إن هذا التفكير ذاتى وموضوعى فى وقت واحد (إنه يتصرف كشخصية أخرى، حتى أنه يحتل

مساحات متعددة ويتحرك من زمن إلى آخر)، فى أفلام تستوعب الفيزيقى من خلال (وفى) الميتافيزيقى. والتفكير "الفيلموسوفى" فى هذه الأفلام يتميز برفضها مجرد محاولة أن "تصبح" شخصياتها. والأخوان داردين يقاومان هذه المواضعات فى صناعة الأفلام الروائية الكلاسيكية، وبذلك فإن الأفلام تفكر بتواضع واحترام. إن أفعال إحدى الشخصيات لا يمكن أبدًا فهمها على نحو كامل، إننا لا نستطيع أبدًا أن نكون هذه الشخصيات حتى نفهمها، ويجب علينا أن نتعلم مما تفعله. إن الأخلاقيات تذوب فى سؤال الفعل: ماذا نفعل؟ وكل من الأفلام الأربعة يقدم لنا عقلاً سينمائيًا يسأل هذا السؤال بدلاً منا، عن شخصية، من وجهة نظر لا يمكن لنا أبدًا أن نحصل عليها: طريقة حرة، غير مرئية، كلية الوجود، فى التفكير.

الفصل الثامن
المتفرج

"فلنذهب إلى السينما حيث شريط السليولويد المثقوب يصدر صوت مروره فى آلة العرض فى الظلام. عندما ندخل القاعة فإن نظرتنا المحدقة تقودها الأشعة المضيئة التى تسقط على الشاشة، حيث تظل عيوننا مثبتة لمدة ساعتين. إن الحياة فى الشوارع خارج القاعة لم تعد موجودة. وتبخرت مشكلاتنا، واختفى جيراننا فى المقاعد. إن جسدنا ذاته يخضع لنوع من التخلى المؤقت عن شخصيته فيتلاشى الشعور بوجودنا. إننا لسنا سوى عينين مثبتتين بإحكام على عشرة أمتار مربعة من القماش الأبيض".

جان جودال (١٩٢٥)(١)

"مشاهدة فيلم تشبه حلم يقظة، إنها تعمل على أجزاء من ذهننا لا تصل إليه إلا الأحلام أو الدراما، وهناك يمكن أن تستكشف أشياء بدون أى مسئولية من الأنا الواعية أو الضمير".

ستانلى كوبديك (١٩٧١)(٢)

"فى تلك العزلة الاصطناعية فإن جزءاً منها تنفذ منه تأثيرات المعنى دون أن تكون قادرة أبداً على أن تولد فى شكل لغة".

جان لوى شيفير (١٩٨١)(٣)

سوف أناقش فى هذا الفصل كيف يمكن لمفاهيم العقل السينمائى والتفكير السينمائى أن تعيد شكل فهمنا للقاء بين السينما والمتفرج،[٤] وسوف ننظر فى كيف أن اللغة والمصطلحات الخاصة بالمفاهيم تشكل تجربتنا فى مشاهدة الأفلام. ولأن هذا الفصل مكرس للدراسة الفلسفية فى اللقاء بين السينما والمتفرج، فإن فائدته تكمن فى شيء "قبل" النظريات الأكثر "تفسيرية" حول "المتفرج". ولكى نبدأ، فإن العديد من هذه النظريات تركز على الاتصال (العاطفى، الخيالى) مع الشخصيات داخل الفيلم، وهى أقل اهتمامًا بقوة الصورة الشكلية "الخالصة"، "الأكثر نقاء". وبمعنى ما فنحن فى حاجة لأن نفهم اللقاء الأساسى قبل أن نتحدث بثقة مثلاً – عن التلصص أو التوحد أو الرغبة أو المتعة (والوجوه الأخرى التى يمكن إنكارها فى مشاهدة الأفلام). وبرغم أنه فى بعض نقاط من الفصل سوف أقيم علاقة بين اكتشافاتى وهذه الأفكار والاهتمامات، فإن الانتباه هنا سوف يكون أساسًا هو "مساعدة" المهتمين بتنظير مواقف المتفرج. لذلك فإننى لن أحاول فهم كل متفرج محتمل: (اللامبالى، المنتبه، المسرف فى انفعاله، الأكاديمى، المنفتح، الأعمى، قليل الذكاء، الذكى، المتتبع، السلبى، الرومانسى، الشهوانى). وهكذا فلن أناقش أى متفرج افتراضى "ضعيف"، ولا عندما يبتعد المتفرج عن الفيلم، مثلما يحدث عندما يدرك فجأة أنه يشاهد ممثلين وديكورات. كيف يمكن لشخص يعايش فيلمًا أن يكون أقل من أى شخص آخر نعرفه: مركب، نشط، عاطفى، لكنه أيضًا حزين، رومانسى، غارق فى الأصوات والصور وبعد أن أضع الخطوط العريضة للتجارب الأساسية، الشخصية، والمعرفية، فى مشاهدة الأفلام، سوف أبدأ فى مناقشة كيفية فهم السينما باعتبارها تفكيراً سوف يكشف عن علاقة حميمية بين السينما والمتفرج. وفلسفتى عن المتفرج تؤدى بنا إلى "مزيج" ظاهراتى من التفكير، الفيلم والمتفرج يشتركان فى الفكر، والعملية التى يقوم فيها هذا اللقاء بإتاحة معنى ومعرفة مباشرين.

إن الفيلموسوفى هى عن اقتراح طريقة جديدة فى فهم ومعايشة السينما، وسوف أحاول فى الفصل التالى أن أناقش أن مفهوم التفكير السينمائى يقدم لغة أفضل للوصف، تضمن لقاء أكثر ملاءمة بين السينما والمتفرج. إن المتفرج الذى يعايش فيلماً

بهذه اللغة فى معرفته، ببنائها اللغوى، سوف يحصل على "طريقة انتباه" أكثر ملاءمة، لذلك فإنه سوف "يعايش أكثر"، وبذلك يحصل على "إمكانيات أكثر للمعنى" لكى يوجه تفسيراته. إن معايشة السينما تصبح بمعنى ما "عضوية" لأن الأسلوب مرتبط بالمعنى بشروط إنسانية مفكِّرة وطبيعية فى الانتباه (بواسطة العقل السينمائى). إن تلك هى بنية المتفرج فى الفيلموسوفى.

ولكن لكى نفهم أولاً تجربة المتفرج مع السينما فإنه يجب أن نلاحظ ما تتميز به التجربة المعتادة. من خلال البصر والسمع، إنها طريقة للفكر، تمر عبر السياق والشخصية واللغة (وربما ما هو أكثر من ذلك. إننا جميعًا نعايش الأشياء على نحو مختلف، هل تمر السحب فوق القمر أم أن القمر هو الذى ينزلق عبر السحاب؟ إننا نحصل على تمثيل متسق للعالم من خلال زوايا جزئية، ونحن نتلاءم مع ذلك لأن هناك ما يحكمنا، ولأننا نقدم لأنفسنا دائمًا وعلى نحو طبيعى وجهات نظر تأسيسية أطول - كما لو أنها "لقطات ماستر" أو "لقطات تأسيسية". لكن الاختيارات (الطبيعية أو النشطة) التى نأخذها فى النظر إلى الأشياء هى اختيارات حاسمة. إن التجربة البسيطة هى دائمًا فعل للتفكير - التقاط صور، البحث عن أصوات مميزة وسط الضجيج، مراقبة شخص بينما نستمع إلى شخص آخر. وهكذا فإننا نضع "معايشتنا" و"تجاربنا" أمام الأفلام. ولقد أطلق فى إف بيركنز على ذلك نوعًا من "الخصوصية العامة"،[٥] أن نكون مجرد أفراد بلا اسم عندما نعيش (فى العادة) تجربة جماعية. والوضع الدقيق للتجربة مهم - لقد رأيت لأول مرة فيلم "فيلم قصير عن القتل" فى مهرجان لندن السينمائى فى مقعد فى الركن الأيمن الأمامى من قاعة العرض، وظهرت الشاشة مشوهة، والعمق مسطحًا بدرجة ما، مما أضاف تجربة خاصة للون. وقد يفضل المتفرج أن يكون فى المقاعد الأمامية، كأنه فى جوف المنظر حتى أنه قد يضطر لتوجيه رأسه يمينًا ويسارًا لكى يرى ما يحدث على طرفى الشاشة. أو قد يفضل الجلوس فى الخلف، واضعًا كل المتفرجين وإطار الشاشة كله فى مجال رؤيته. وأنا شخصيًا أفضل أن أجلس فى الصف الثالث من الخلف، لأسمح للفيلم بأن يغرق حواسى على نحو ممتع. وأننى أؤمن بأنه لكى يحقق المرء تفسيرًا أكثر جمالية وصدقًا

فـإن عليـه أن يسـتـقـبل مـعـانى الفـيلم فى هـذا الوضـع الذى "يشـتـمله" - فـالجلوس فى الخلف من أجل التأكيد على الوظائف النقدية قد يصنع تفسيراً بارداً وخاطئًا. فلتعايش الفيلم، ثم فسر المعانى التى شعرت بها.

النظرية المعرفية فى الإدراك

لأن الأفلام تشمل عمليات ذهنية، فقد نظر أصحاب النظريات المعرفية فى الإدراك إلى نظريات المعرفة الإدراكية المعتادة للإنسـان، والاستجابة العاطفية، لتساعد فى تفسير تجربة السينما. فبأى طريقة نقيس تجربة السينما؟ هل لها تأثير إيهامى؟ كيف نفهم الأحداث والشخصيات والمشاعر فى السـينما؟ أى "نوع" من المشـاعر (الرعب، التقمص الوجدانى) نعيش؟ هل هى ذاتها نفس تجاربنا المعتادة أم أنها مختلفة عنها بشكل كبير؟ وأصحاب النظرية المعرفية هؤلاء هم فى جانب يمارسون رد فعل على القراءات السائدة عن المتفرج فى النظرية الأوربية (الفلسفات الألمانية والفرنسية بين القرنين التاسع عشر والعشرين): فالتشابه بين الأفلام والحياة اليومية يربك المتفرج (فالسينما تصنع إيهامًا بالواقع، لذلك فإن المتفرج ينخدع بما يراه ويسمعه، وبذلك فإنه يصبح سلبيًا أمام وصاية الفيلم)، بل إن المتفرج يعيش نشاطًا غير منطقى فى الانتباه. وهكذا فإن أصحاب النظرية المعرفية فى الإدراك يقدمون بفكرة النشاط المنطقى الواعى معارضة للنشاط غير المنطقى غير الواعى عند أصحاب النظريات الأوربية[٦]. والسينما بالنسبة للمعرفيين ليست لغة (بالنسبة لأتباع لاكان من أصحاب النظريات السينمائية، فـإن اللاوعى له بناء مـثل اللغـة)، ويجب أن تُفـهم الأفـلام باسـتـخدام الفطرة والذوق الشعبى وعلم نفس الشعوب، وليست من خلال نظرية كبرى أو عمليات غير واعية. وداخل نطاق المعرفة الإدراكية للمتفرج فإن هناك ثلاث أطروحات رئيسية: أطروحة الفهم الطبيعى، وأطروحة الحل المنطقى للمشكلات، وأطروحة التفسير الذى يعتمد على الفطرة. وبكلمات أخرى فإن المتفرج يستخدم عمليات الفكر الخاصة بالعالم الحقيقى لكى يفهم الأفلام، والمتفرج موجود لكى يفهم الفيلم، ويجب أن يعتمد التفسير على

استنتاجات فطرية عن الدراما (على النقيض من - على سبيل المثال - طرق الفهم التى تعتمد على التحليل النفسى). لقد تناولنا الطبيعة المنطقية والفطرية فى فهم وتفسير السرد فى الفصل السادس، لذلك فسوف نتناول الآن الأطروحة الأولى.

وطبقًا لأطروحة الفهم الطبيعى فإن المتفرج هو وكيل منطقى، يستخدم العمليات الطبيعية للتمثيل الذهنى لكى يفهم دراما وأشكال السينما. والنظم النفسية والمعرفية "مركبة" بداخلنا، إنها نظم كونية، سابقة على الثقافة والهوية الشخصية، وهى تسمح لنا بأن نفهم العالم (عالمنا ذا الثلاثة أبعاد، وكيف يسقط الضوء على الأشياء، وما إلى ذلك). وعلى سبيل المثال، فإن كتاب بول ميساريس "تعلم اللغة البصرية" يحاول أن يجسد لغة للسينما يمكن تعلمها، أن يجسد "التواصل". إن ميساريس يقبل ببساطة بأن التجربة العادية لشخص تكفى لكى تسمح له بأن يفهم الأشكال التكوينية للسينما. (لعل السؤال الأكبر يكون إذا ما كان الفيلم الأكثر جودة هو الذى يحتوى على تكوين ذى علاقة بالخبرة العادية). ويجادل ميساريس بأن كل أداة سينمائية "يمكن أن يقال إنها تكتسب معناها بواسطة التقارب مع بعض خصائص خبرة العالم الطبيعى"[٧].

إن هذا يبدو من جانب أن من الدقيق القول بأن قدرتنا على فهم السينما مستمدة من العادات الإدراكية المركبة فينا - لكن هذا لا يضيف الكثير للقول بأننا نعايش السينما باستخدام نفس المخ الذى نعايش به الواقع. إن الأسئلة المثيرة للاهتمام تكمن وراء هذه النقاط. ففى الأساس، فإن السبب فى أن التشابه الصارم بين تفكيرنا وتفكير السينما تشابه غير مقبول، هو ذاته السبب فى أننا يجب أن نبتعد عن القبول بمجرد أننا نفهم السينما على النحو الذى نفهم به الواقع: إن التفكير السينمائى لا يمكن رسم خريطة له من خلال مصطلحات التفكير البشرى. وكما لاحظ جورج ويلسون، فإننا لا نرى "لقطات التراكينج أو اللقطات البانورامية على أنها تتماثل مع إعادة التوجه المستمرة فى المكان داخل المجال البصرى... إننا لا نرى القطع المباشر، حتى داخل مشهد، على أنه يمثل ظاهراتية التحول فى الانتباه البصرى للمستقبِل"[٨]. وهكذا فإنه يبدو من الخطأ بشكل ما أن نحاول دائمًا المساواة بين السينما وتجربة الحياة الحقيقية

- فالتجربة السينمائية ليست مشابهة على نحو صارم للتجربة السمعية البصرية فى العالم الحقيقى، وفى الأغلب فإن الأفلام تخلق بالفعل طرقًا جديدة للتفكير و"الإدراك" فوق وفيما وراء تجارب حياتنا الحقيقية. إننا نفهم السينما "على نحو كامل، ليس من خلال "التشابه مع الحياة الحقيقية"، ولكن من خلال تكيفنا مع طريقة جديدة فى التفكير.

والتجربة السينمائية يتم تقديمها بواسطة أصحاب النظرية المعرفية فى الإدراك على أنها مفهومة تمامًا كاستمرار للتجربة العادية، وهى لا تبدو شكلاً من التواصل نفهمه، برغم أنها ليست بالضبط "لغة بصرية عالمية" (إسبيرانتو بصرية) كما يطلق عليها ستيوارت ليبمان(٩). ويجادل فى إف بيركنز بأننا نفهم السينما من خلال إقامة علاقة بينها وبين معرفة العالم الحقيقى. إن هذا يبدو معقولاً، ولكن ما هو ذلك الذى "تقيم علاقة" معه؟ وإلى أى حد تمضى هذه العلاقة، برغم أن السينما تخلق عوالمها الخاصة عادة؟ إنه يبدو من الدقيق أن نقول أننا نفهم السينما بسهولة شديدة لأنها مشابهة للحياة الحقيقية، لكن السؤال الأكبر هو كيف "يجب" أن نفهم السينما، كيف يمكن لنا أن "نطور" فهمنا للسينما. إن التجربة السينمائية مختلفة عن تجربتنا العادية وإن كانت أيضًا تعتمد عليها - لأننا فى السينما نقوم "بمسح" المنظر الذى نراه، بينما فى الحياة نحن ننظر داخل المنظر. وإذا كنا نتحدث عن التفكير السينمائى فإنه يبدو أننا "نتكيف" مع هذا التفكير، إننا نوائم أنفسنا معه. والنقطة المحورية هى أنه إذا كنا نتعرف على الصور فى السينما لأنها تكاد أن تطابق الواقع فإن ذلك لا يعنى أننا نفهم السينما أو نقيم علاقة معها على النحو الذى نفهم به الأحداث الحقيقية ونقيم علاقة معها. إننا نستطيع بسهولة أن نشعر بأننا "هناك"، لكن ذلك لا يعنى أن ذلك هو نسخة من عالمنا. والحقيقة المجردة بأننا نفهم بسهولة شديدة (معظم) السينما هى حقيقة ذات علاقة بقدرتها القوية على خلق المعنى والمعرفة. إن السينما تبدو أنها لا تتأخر فى "تأثيرها" عن قدرتنا على الفهم. وقد يأتى التفسير متأخرًا، لكن يبدو أننا نستوعب السينما ونشعر بمعناها على الفور.

وفى كتاب "فلسفة العنف" يصف نويل كارول ثلاث نظريات فى التجربة السينمائية: نظرية الإيهام، ونظرية التظاهر، ونظرية "الفكر". وكل من هذه النظريات هى استجابة "للمفارقة بين الاستجابة العاطفية للعالم الروائى أو المتخيل": أى لمشكلة لماذا وكيف نستجيب عاطفياً لشخصيات وأحداث متخيلة حتى لو أننا نعرف أن هذه الشخصيات والأحداث التى يتم تصويرها غير حقيقية. والسؤال هنا إذا ما كانت معتقدات "الوجود" ضرورية كشرط لهذه الاستجابة العاطفية؟

إن أصحاب نظريات مثل جان لوى بودرى استخدموا الإيهامية المفترضة للسينما للدعوة إلى سينما طليعية وبريختية. فإذا كان المتفرج يُخدع لكى يفكر فى أنه يرى الأشياء مباشرة فإن الأفلام الواقعية إذن لا تحتوى على قوة فنية! وهكذا، وبالمضى فى هذا الطريق، فإننا ننخدع عن طريق الأفلام كما ننخدع عن طريق العالم. ليست هناك أشياء فى ذاتها، إن لدينا المظهر، ونظريات للواقع. ويكتب هوجو مونستربيرج: "لو كانت الصور ملتقطة جيداً والعرض دقيقاً ونجلس على المسافة الصحيحة من الصورة، فإنه يجب أن يكون لدينا نفس "الانطباع" كما لو أننا ننظر من خلال لوح زجاجى إلى مكان حقيقى"[١٠]. وبالنسبة لأصحاب نظرية الإيهام فإن الصورة السينمائية ليست إشارة للشىء أو المنظر، لكنها شبيه أو قرين لهذا الشىء أو المنظر ذاته - فالسينما تعطينا على نحو شفاف إدراكاً مباشراً للعالم. ويستمتع المتفكر معرفياً بأوهام حميدة، وهو سلبى فى الأساس، أو أنه فى أفضل الأحوال آلة تستجيب لمؤثر. وهكذا فإن السينما فى نظرية الإيهام تعيد إنتاج الواقع، ونحن نرى الأشياء ذاتها. أو ربما تجعل السينما المتفرج "يفكر" فى أنه يرى أشخاصاً وأحداثاً حقيقيين. لكن هناك عدداً أكبر من أصحاب النظريات المعرفية فى الإدراك يجادلون بأن السينما "ليست" بالضرورة إيهامية، والتجسيد الذى تقدمه "لا" يجعلنا نعتقد أن ما تقدمه حقيقى.

وفى أطروحة "التظاهر" فإنه ليس صحيحاً "من الناحية الحرْفية" أننا نخاف من الوحوش السينمائية، إن من الصحيح فقط أننا "نعتقد" أننا نخاف منها. وإن ما نعايشه حقيقة فى هذه الحالات هى عواطف "شبه عاطفية" صنعتها معتقداتنا[١١]. هل

يمكن للمتفرج إذن أن يقرر ألا يخاف من فيلم؟ هل يمكن أن نوقف عواطف "تصديقنا"؟ هل عواطفنا فى بعض الأحيان لا تكون بالقوة التى تجعلنا نصدق؟ وبسبب عدم وعينا بأننا نلعب لعبة التصديق، فهل يعنى ذلك أننا لا نستطيع أن نكون فى حالة التصديق على نحو غير واعٍ؟ إن كارول يعلق على ذلك: "من المؤكد أن لعبة التصديق تحتاج إلى نية التظاهر. لكن على السطح فإن مستهلكى أفلام الرعب لا يبدو أن لديهم مثل هذه النية"(١٢). وإذا كان الأمر يدور حول التصديق، لماذا يخرج من جلدى العرق فى نهاية مشهد درامى؟ إن تصديقنا للأحداث، ورغبتنا فى أن تحدث أو لا تحدث أشياء محددة، لا تبدو أنها معتقدات ورغبات (متخيلة) للتظاهر – إنها جزء من علاقة "جديدة".

وشبيهة بنظرية "التظاهر" نظرية "الشبيه" أو "النظير" حول استجابتنا العاطفية لعالم متخيل. إننا نبكى عند نهاية فيلم تليفزيونى يعرض فى فترة بعد الظهيرة لأن العواطف الدرامية المعروضة على الشاشة تعرض فى العادة سيناريوهات عشناها يومًا ما (موت أحد الأحباء، لقاء عاطفى بعد فراق). إن عواطفنا حقيقية (دموع حقيقية) – لأنها تجعلنا نفكر فى الأحداث العاطفية للعالم الحقيقى. والأحداث المتخيلة تملك القدرة على التصديق حتى أنها تثير عواطفنا. إننا قد لا نصدق أن وحشًا هو وحش حقيقى موجود، لكننا نفكر فى أن من الممكن أن يوجد فى المستقبل (برغم ذلك هل نقول أننا "نصدق" مشروعًا "ممكنًا" غير موجود؟).

وفى نظرية "الفكر" عن استجابتنا العاطفية لعالم متخيل، فإن مورای سميث ونويل كارول يجادلان بأن المتفرج يمكن أن يتحرك عاطفيًا بواسطة أفكار التسلية الخيالية، دون الحاجة إلى الاعتقاد بصدقها. إنهما يفرقان بين الفكر والإيمان (أو التصديق)، وبالنسبة لكارول فإننا نعتقد فى شىء عندما "نستمتع بافتراض ما على نحو إيجابى"، ولكننا فى السينما تحركنا الأفكار دون أن نصدقها بالضرورة، لذلك فإنه يقرر أن "مضامين الفكر التى نأخذها بدون تصديق يمكن أن تحركنا عاطفيًا"(١٣). وبالنسبة لفيلسوف السينما التحليلى جريجورى كورى فإن المتفرج يستخدم خياله أحيانًا لكى يملأ الفراغات، لكى يرى ما لا يُرى، لكى يفكر فى تصرفات الشخصية. إن

التخيل جزء من الوظيفة المتكيفة التطورية للعقل، والمتفرج يتخيل المعتقدات، ويحاكى الرعب، وما إلى ذلك. ولا يرى كورى تصديقًا فعليًا فى "واقع" الأحداث فى الأفلام - ومع ذلك فبينما لا يصدق المتفرج الأحداث على أنها حقيقية، فإنه يعتقد بالفعل أن الشرير يقترب من البطل الطيب، ونحن نريد أن يفلت البطل الطيب، وبسرعة. (وبالنسبة لكورى فإن تجربتنا السينمائية تكاد ألا تكون شخصية، فالمتفرج لا يشعر كأنه "فى" الفيلم، كما أنه لا يتوحد مع "الكاميرا" أو مع وجهة نظر الفيلم). إننا قد نصدق أن مصاصى الدماء غير موجودين، لكننا فى السينما قد "نسمح لأنفسنا" أن نفكر فى أنها موجودة (وأن نخاف ونصاب بالرعب). وعندما نصل إلى مقعدنا فى صالة السينما فإننا نقوم بتشغيل طريقة التفكير التى تقبل بهذه المؤثرات المتخيلة. إن هذه الأطروحة تستدعى السؤال الواضح: كيف يمكن لوحش أن يرعبنا إذا لم نكن نقصده؟ هل نحن ببساطة نصاب بالرعب بواسطة الأفكار (المتخيلة)؟ هل تخيفنا تخيلاتنا الذهنية؟ ألا يأخذنا ذلك عائدين إلى المربع رقم واحد؟ لماذا لا نقول إننا نخاف بسبب الصورة؟ لقد جادلت كارين باردسلى مؤخرًا بأن بعض أصحاب النظرية المعرفية يعتمدون بقوة أكثر من اللازم على فكرة التخيل. كيف يستمتع الأطفال إلى درجة كبيرة فى الوقت الذى لم يطوروا فيه بعد القدرة على محاكاة الأفكار فى مخيلتهم؟ وبالنسبة لباردسلى فإن القول بأن المتفرج يستخدم على الدوام خياله لكى يفهم العالم المتخيل للفيلم يبدو كأنه امتداد أكثر من اللازم لمفهوم التخيل(١٤).

وبالنسبة لتتبع السرد، فإنه قد يبدو أنّ المتفرج لا يحتاج بالضرورة إلى التخيل الواعى النشط، فهو يحتاج فقط قدراته الإدراكية السمعية البصرية. وتبدو تجربة المتفرج فى الأساس إدراكية أكثر من كونها تعتمد على المخيلة الإبداعية. وإن فيلمًا مثل "مولان روج" يكاد أن يُغرق المتفرج، ويكاد ألا يترك زمنًا أو مساحة لتخيل أى شىء. وريتشارد ألين يتحدث عن الطريقة التى تمارس بها الأفلام تأثيرها على القدرات البصرية الطبيعية وتضع حدودًا لهذه القدرات فى الوقت ذاته. إن الإدراك قدرة، وليس عملية مادة، وبالنسبة لألين فإن علماء النفس يخلطون بين هذه "القدرة" ودراسة العمليات الذهنية. نحن لا نرى شيئًا ثم بعد ذلك ندركه، وكما يقول ألين: "لو كان

الإدراك البصرى يتحدد بواسطة محدد بالطريقة التى يصفها [أصحاب النظرية المعرفية الإدراكية]، فإن المرء لن يستطيع أن يخرج من إطار هذا المخطط لكى يطابق القالب مع المعطيات التى تقدمها المجموعة الحسية"(١٥). إننا لا نتعامل مع مخطط لكى نميز طائرًا، إننا ببساطة نرى طائرًا. وكيف يمكن لنا أولاً أن نصنف طائرًا قبل أن نراه بالفعل؟ لابد أن نرى طائرًا أولاً، وربما بعد ذلك نضيف صورته كتصنيف. وبالمثل فإن الفيلم موجود "فى" ذهن المتفرج أو عقله، ليست هناك صورة ثم يوجد بعدها تجسيد ذهنى لهذه الصورة. ليست هناك عاطفة فى الصورة، ثم توجد عاطفة فى عقل المتفرج - إنهما شىء واحد. وبالرغم من أننا نخلط "نوعين من التفكير"، تفكيرنا مع تفكير الفيلم، فهناك خليط واحد لا غير. ليست هناك فكرة "وسيطة" أو تخيل "وسيط". ولكى نفهم الفيلم ببساطة فإننا لسنا فى حاجة إلى أن نجعله ينحرف إلى طريق مخيلتنا.

ما قد ينبغى علينا أن نفعله هو أن نصنع القفزة التخيلية التى اتخذناها عند بداية تجربة مشاهدة الأفلام، فى مقابل الاندماج غير التخيلى مع الفيلم. إن المتفرج سرعان ما يقيِّم موقفه عندما يدخل السينما، إنه يفهم أن العواطف المعروضة ذات طبيعة متخيلة، لكنه يقرر أن "يندمج" مع الفيلم على هذا المستوى. وفى العادة فإن المتفرج يقيِّم بعد ذلك الشخصيات والأحداث على هذا المستوى المتخيل. وعلى سبيل المثال، قد نرى ممثلاً يعبر عن عاطفة، لكننا سوف نفهم أنه شخص يبكى - إن من الحقيقى بالنسبة لنا أن شخصًا يبكى وينوح "فى العالم المتخيل". "نحن نعلم أنه فيلم، ومع ذلك فإننا (نرغب فى أن) نعايشه كأنه عالم"(١٦). وأصحاب نظرية الفيلموسوفى يريدون تصديق الفيلم، يريدون أن يجرفهم الفيلم، يريدون الاندماج مع الدراما بكل قوة ممكنة. إننا "نريد" من الرعب أن يخيفنا، ومن الكوميديا أن تضحكنا، ومن الدراما أن تبكينا. (وبهذا المعنى فإن أصحاب الفيلموسوفى قريبون من المتفرج العادى أكثر من أى أصحاب نظرية سينمائية أخرى). إن هذا هو المعنى الوحيد الذى أعتقد أن المتفرج يندمج به مع الفيلم بمخيلته - لكن التحول إلى الخيال الواعى يحدث عند البداية، ومن تلك اللحظة نشعر بالعواطف على نحو مباشر.

هناك مشكلة لهذا البحث المعرفى الإدراكى، فى رغبة أصحابه فى فهم واقعية السينما! إن هذه الأطروحات عن الإيهام والتصديق والخيال يعوقها اعتمادها على أن السينما تعرض فقط للأشخاص والأشياء التى تبدو حقيقية، ونحن نعلم أن السينما لا تفعل ذلك طوال الوقت. فباستخدام الواقعية كركن رئيسى فإنهم لا يرون إمكانية السينما فى خلق "عالم كامل جديد"، "واقعية" جديدة تمامًا. ومن المهم حقيقة أن السينما، خاصة السينما المعاصرة، يتزايد عدم اهتمامها على "الواقع". والأفلام التى تمزج بمرونة الأحداث الرقمية والأحداث التى تبدو حقيقية، تمتد بفهمنا للدراما السينمائية. ومن الملاحظ أن مسألة ما هو مسجل حقيقة أصبحت مسألة استطرادات زائدة عن الحاجة، فنصف فيلم "ماتريكس" لم يقع أبدًا أمام الكاميرا، بالطريقة التى وصفها بازان: "الصورة الفوتوغرافية هى الشىء ذاته، الشىء وقد تحرر من شروط الزمان والمكان التى تتحكم فيها"(١٧).

ومن المهم بالنسبة للسينما هو أن تعرض لنا واقعًا جديداً، وهكذا فإنها تنشىء تفكيراً جديداً، حياة جديدة، عواطف جديدة. وقد يكون حقيقيًا أن نظم التفكير فى عالمنا الحقيقى تسمح لنا بالدخول الأساسى فى عالم الفيلم، لكن بدءًا من تلك اللحظة فإننا نفكر بشكل مختلف على نحو ما، نعدل أفكارنا ولقاءنا مع الفيلم. إننا لانزال "نعايش" المشاعر كما نفعل فى العالم الحقيقى، لكن هذه المعايشة لا تحدث فى نفس الأماكن، فأن تكون وجهًا لوجه مع شخص ما "يختلف" عن رؤية وجه شخصية فى لقطة قريبة فى فيلم. والاعتماد على "التشابه" بين التجربتين للوصول إلى كل التفسيرات هو أمر خاطئ وقاصر. إن الأفلام تعطينا عواطف جديدة، أفكاراً جديدة، و"تنشىء نوعها الخاص من الاستجابة". والاندماج مع الفيلم يساعد على توليد هذه الاستجابات الجديدة، إننا نذهب إلى السينما لكى نرى أشياء جديدة، ونتعلم أشياء جديدة، ونحصل على تجارب جديدة. وبالنسبة لهايدجر فان الفن يؤجل "التصرفات والتقييم والمعرفة والنظر العاديين" عند المتفرج،(١٨). إن الأفلام تؤجل معتقداتنا ورغباتنا "العادية"، وتصبح مشاهدة الأفلام وصولاً للنشوة فى الانفتاح على العالم، لنغير نظرتنا عن العالم. إن السينما تبدو كأنها تنشىء نوعًا جديداً من التصديق - إننا نتعرف على

واقعها كما لو أنه واقعنا، لكننا لا نتوقع أن واقعها سوف يتصرف دائمًا على النحو الذى يتصرف به واقعنا (فى الحقيقة أننا نحب أن يختلف واقعها عن واقعنا بدرجة ما).

إن كل ذلك يؤدى إلى السؤال حول كيفية فهمنا للسرد (وليس مجرد فهمنا للفيلم فى ذاته)، وإذا ما كنا نستخدم عقلنا الواعى أو غير الواعى. وبالنسبة لديفيد بوردويل فإن تجربة المتفرج للفيلم هى بنائية على نحو إيجابى، وبذلك فإن فهمنا للسرد يتطلب تفكيرًا واعيًا، واستدلالاً. ولكن بالنسبة لألين فإن نظرية بوردويل ناقصة فى أنه يحاول البرهان على أن المتفرج "نشط" فى بنائه للدراما، لكنه يعتمد على علم للنفس يضع هذا النشاط فى "اللاوعى"، وليس الوعى[١٩]. ويسأل ألين متى بالضبط يصبح المتفرج واعيًا بهذه العمليات غير الواعية؟ لذلك فإنه ينكر أن هناك أية عمليات استدلالية غير واعية تجرى فى فهم السرد - ويؤكد أننا لا "نحتاج" بالضرورة أن "نصنع استدلالات" لكى نفهم الأفلام. إن فهم السينما عند ألين هو فهم "واعٍ" لا يحتاج إلى جهد، نحن لسنا مضطرين لأن "نفكر"، إننا ندرك ونفهم الدراما مباشرة. هل ذلك يعنى إذن أن السينما هى التى تبقى على "المواضعات" وليس المتفرج؟ ماذا يفعل المتفرج؟ إلى أى حد نقوم ببناء القصة؟ وإذا كنا نفهم السينما على نحو واعٍ، فماذا يعنى لاوعينا خلال تجربة مشاهدة الفيلم؟

وبأن نضع كل الفهم السينمائى على مستوى واعٍ فإن هذا يبدو تجاهلاً لثروة المعلومات التى تقدمها السينما - فهل لا يأخذ لاوعينا بعضًا من هذه المعلومات؟ ولأننا لسنا واعين تمامًا ببناء الدراما، فإن هذا لا يعنى أن المتفرج ليس "نشطًا". لذلك فإن هذا التقسيم بين النشط وغير الواعى يبدو تقسيمًا مفتعلاً. لماذا لا نستطيع أن نقول إن عقل المتفرج يكون فى بعض الأحيان نشطًا فى استيعاب الفيلم، فى نفس الوقت الذى يدركه على نحو غير واعٍ؟ إن المتفرج يكون مشاركًا ونشطًا فى التفكير مع وضد الفيلم، لكنه يكون أيضًا منفتحًا للفيلم، وجاهزًا (ذهنيًا) لاستقبال التفكير المرهف للفيلم فى لاوعى المتفرج. المتفرج يفكر فى الصورة والمواضعات والافتراضات باعتبارها كلاً واحدًا، فى كل لحظة من الإدراك والمعرفة. وقد يبدو منطقيًا أيضًا أن نقول أن الحوار

والأحداث والأفعال والإيماءات تلتقى مع وعى المتفرج النشط، كما تلتقى الحركات والألوان وتحولات التوليف مع اللاوعى المستقبل للمتفرج. لكنه ليس انقساماً بسيطاً فى التفكير: إن "المضمون" لا يتم التعامل معه بواسطة الوعى، كما أن "الشكل" لا يتم استقباله فقط عن طريق اللاوعى. إن الإيماءات والأفعال يمكن أن تؤثر برهافة على فهمنا الواعى للدراما، كما أن اللون والحركة يمكن بسهولة أن تجذب أعيننا وتطلب منا أن نقيم علاقة واعية بينها وبين الحبكة.

والفيلموسوفى ليست مهتمة فقط بجانب دون الآخر، إنها ليست مهتمة فقط بالمشاعر "غير الواعية" فى التفكير السينمائى، وليست مهتمة فقط بالتفكير السينمائى والذى يؤثر على لاوعينا، والتفكير السينمائى الجيد ليس مجرد ما يؤثر على لاوعينا. إن التفكير السينمائى يمكن أن يكون واضحاً أو مرهفاً، وقد يتحدث إلى عقلنا الواعى أو غير الواعى. والتفكير السينمائى الأكثر إثارة للاهتمام هو الذى يؤثر على وعينا ولاوعينا معاً. ولكى نزيل هذا الانقسام، فإننا قد نتحدث ببساطة عن شعور المتفرج بأنه يفكر فى الفيلم، شعور قد يكون واعياً أو غير واع، تبعاً للمتفرج (وربما تبعاً لأنواع المفاهيم التى يصنعها المتفرج فى مؤخرة ذهنه). والتفكير السينمائى من نوع محدد (الحركة أو التأطير) لن يصل إلى نفس الجزء من عقل كل متفرج، ولن يرى جميع المتفرجين نفس الأشياء على نحو واع.

الظاهراتية

كما رأينا، فإن النظرية المعرفية فى الإدراك تضع تفسيراً بنيوياً، معرفياً، ومثالياً عن المتفرج، إننا نواجه فقط الصور والأصوات. ويجب علينا أن نبنى بمخيلتنا الإبداعية الكيانات المتخيلة، ونفهم السرد من خلال الاستدلال. ولكن على عكس نظريات "الاستدلال فى الفهم السينمائى، فإن الظاهراتية تقول بأن السينما هى شىء له معانيه "المتأصلة"، وتجسيداته، وسماته الجمالية. وعلى سبيل المثال فإن آلان كاسبييه

فى كتابه فى عام ١٩٩١ "السينما والظاهراتية" يقول بنظرية معرفية واقعية عن التجسيد السينمائى (واقعية ظاهراتية، وليست واقعية أسلوبية)، ويسوق الحجة بأن المتفرج يرى مباشرة كيانات متخيلة مستقلة. إن السينما تُبقى على أشخاص وأشياء يمكن التعرف عليها، توجد مستقلة عن عملياتنا الذهنية. والأحداث المتخيلة فى السينما توجد على نحو مستقل، وهكذا فإنه ليست هناك "قصة" أو أحداث متخيلة، ولكن يوجد الفيلم ككل متكامل. لذلك فإن فهم السرد يجب أن يتم التعرف عليه بوصفه حدسياً على نحو إدراكى.

وربما تكون هناك منطقتان للدراسة الظاهراتية عن المتفرج: ظاهراتية التجربة السينمائية، وظاهراتية التجربة الفيلمية. وفى المنطقة الأولى، وكما لمسنا فى مدخل ومقدمة هذا الفصل، فإن كل تجربة مشاهدة الأفلام مفتوحة للدراسة والتفسير: المسافة بين المتفرج والشاشة، نوع العرض، عدد المتفرجين الآخرين فى السينما، سطوع علامات الخروج من قاعة العرض، وما إلى ذلك. وعلى سبيل المثال، فقد كتب مونستربيرج:

"إذا وقعت العين على امرأة تعزف البيانو تحت الصورة مباشرة، فإن الإيهام سوف يتم تدميره. إن المتفرج يرى على الشاشة وحوشًا هائلة يد كل منها فى حجم نصف عازفة البيانو، وهكذا فإن ردود الفعل العادية التى تنبع منها المتعة سوف يتم قمعها"[٢٠].

لكننى سوف أهتم هنا أساسًا بالمنطقة الأخيرة من الدراسة، حيث تقودنا الظاهراتية إلى إدراك العلاقة العضوية المتبادلة بين السينما والمتفرج. وفى الظاهراتية لا يمكن فصل الذات عن الموضوع، وتتم "معايشة" المعنى على الدوام. إن هذا لا يستتبع نظرية "شفافة" عن التجربة السينمائية، ولكن واقعية سينمائية تقوم بالتوسط، إن المتفرج يرى الأشخاص والأشياء "من خلال" تفكير الفيلم. والمتفرج يرى الأشخاص بالطريقة التى يريد بها الفيلم أن تُرى (طيب أم شرير، قريب أم بعيد) - "المتفرج يشعر بهذا التفكير فى معايشته للفيلم". إن هناك إذن حيوية وعفوية فى التفكير والمعنى. وكما

كتب ميرلوبونتى: "إن معنى فيلم هو مدمج فى إيقاعه، بنفس الطريقة التى يمكن بها على الفور قراءة معنى إيماءة فى الإيماءة ذاتها: إن الفيلم لا يعنى شيئًا سوى ذاته... إن الفيلم لا يتم التفكير فيه، إنه يتم إدراكه"(٢١).

ولأنها ذات علاقة شديدة القرب من طرقنا فى التفكير، فإن السينما – ليس بطريقة المرآة – هى رفيق، قريب أو "صديق" لتفكيرنا. وبالنسبة لآرتو فإن "السينما هى عامل إثارة مدهش. إنها تحدث أثرها مباشرة على المادة الرمادية من المخ"،(٢٢) أو الجزء المكون للأعصاب فى المخ. إن المسافة بين السينما والمتفرج قد أزيلت عند آرتو، ويمارس الفيلم تأثيره مباشرة على المتفرج. وعندما يلاحظ دولوز أن "الصورة الذهنية" السينمائية بالضرورة ذات علاقة مباشرة مع الفكر، فإنه لا يشير فقط إلى "علاقة" متأصلة فى الصورة، لكنها أيضًا نشطة وفعالة فى علاقتها مع المتفرج. ولكن بشكل عام، فإن استجابتنا لما هو بصرى هى أكثر ردود الأفعال الذهنية طبيعية. وهكذا فإن المعانى التى نحصل عليها مما هو بصرى يمكن بسهولة أن تميل إلى هذا الجانب أو ذاك بسبب تجارب شبابنا الشكلية التى لا تنمحى. والحالة التى يكون فيها الفكر السينمائى من الزاوية المنخفضة مفهومًا على نحو طبيعى فإن ذلك يتم عبر الفكر البشرى المشابه، خاصة من "تعلم الأشخاص الطوال" فى الحياة (قارن ميساريس). لكن للفكر السينمائى علاقات عديدة مثل الفكر البشرى – وليس هناك خطأ فى ذلك التشبيه فى المعنى، لكنه يمكن أن يشير إلى قصور فى ثقافتنا البصرية – يجب علينا أن نتعلم إمكانيات جديدة لما هو بصرى، وليس مجرد وضع السينما تحت تصنيفات التجربة البشرية.

وبالعودة إلى ميساريس، فإن السينما بالنسبة له مفهومة لأنها مبنية باستخدام مهارات إدراكية عادية. ومرة أخرى، فإن ذلك يخلق إمكانية "لعلاقة مباشرة" خاصة بين السينما والمتفرج. إن السينما بالنسبة لميساريس لا تعطى المعنى من خلال مواضعاتها، ولكن بالأحرى فنحن نفهم السينما عبر تجاربنا العادية. ويجد ميساريس أن "مواضعات السينما والتليفزيون تظهر على أنها مبنية على أساس المبادئ المعرفية

سابقة الوجود لإدراك محيطنا الفيزيقي والاجتماعي"[٢٣]. وعبارة "مبنية على" هى الأكثر أهمية هنا - فكيف لهذه الحركة، ذلك البناء، أن يتطور؟ ويسوق ميساريس الحجة بأننا لا "نقرأ" كل ما نرى: "الصور ليست مجرد شكل آخر من الإشارات الاعتباطية. وتعلم فهم الصور لا يتطلب الفترة الطويلة التى تميز تعلم اللغة، والقدرة على تخطى الحواجز الثقافية هى أكبر كثيراً بالنسبة للصور بالمقارنة مع اللغة"[٢٤]. إننا نفهم السينما بسهولة لأن قدراتنا الإدراكية الأساسية تسمح لنا بأن نمنح سحر التكوين السينمائى مظهراً واقعياً. إننا قد نشعر بالسينما على نحو مباشر، لكن "الفهم الأعمق" للسينما لا يأتى آلياً من الخبرة العادية. إننا يمكن أن نفهم السينما "على نحو أفضل" بنوع خاص من المعرفة (مفاهيم) لأفعال الفيلم، مما ينتج عنه نوع خاص من الاتجاه اللغوى (مصطلحات).

وعندما يقول ميرلوبونتى أن فيلمًا "ليس فكرة، إنه يتم إدراكه"، فإنه يشير إلى العفوية والتلقائية التى نفهم بها الصور. ونحن كمتفرجين لسنا مضطرين "لإعادة التفكير" فى السينما، وإنما ندرك ونفهم السينما على نحو مباشر. وفهم هذه الرابطة المباشرة هو المرحلة الأولى فى اهتمام المتفرج. "إن السينما ترفق ذاتها مع عقولنا وترفض أن تذهب". والرابطة الطبيعية بين المتفرج والسينما تتحول إلى ميثاق أو اتفاقية، تداخل "للعقول". إننا قد نفهم فى البداية الفكر السينمائى لأنه شديد القرب من مواقف الحياة الحقيقية، لكن ذلك لا يعنى أن السينما لا تجعلنا لا نفكر فى أشياء جديدة. وبواسطة معايشتنا المباشرة لقرارات العقل السينمائى، فإننا نرتبط به على نحو شديد القرب. إن العقل السينمائى "ينادى على" المتفرج مباشرة، إنه "يحاول" أن يحادث عقل المتفرج. إننى أقول "ينادى" و"يحاول" لأن الرابطة ليست هى الرابطة التى يمارسها المتفرج ويتعرف عليها (ذلك الإحساس بأنها تنبع من السينما يترك بعض "المعنى" دون أن نعرف لماذا). والألوان والحركات والبؤرة فى الفعل السينمائى تعمل "على مستوى" الفكر الطبيعى (غير الواعى)، لكن ذلك لا يعنى أن كل المتفرجين يستجيبون أو يرتبطون بها أو "يقابلونها" ويلتقون بها.

وبالنسبة لبيلا بالاش فإن "فن السينما له تأثير أكبر على عقول الجمهور العام أكثر من أى فن آخر" -[٢٥] وبرغم أن ذلك يبدو كأنه رأى سوسيولوجى، فإن كتاباته تقودنا إلى تفسير أكثر إقترابًا من علم النفس. لقد صنع إيزنشتين أفلامًا تكاد أن تدفع أفكارًا محددة للمتفرج، وهذا "التأثير"، خاصة معيار هذا التأثير، كان الشغل الشاغل للدراسات السينمائية. ولقد اهتم جيرارد باكيل بتأثير السينما على "حركة الفكر"، ووجد أن السينما تؤثر على "الاستيقاظ الدائم والتحريف الدائم لموجات الفكر"، بينما لا تسمح للمتفرج إلا "بقدر قليل جداً من استعادة التفكير"[٢٦]. وعلى نحو أكثر غموضًا، وجد كافيل أن للسينما "تحكمًا مطلقًا فى انتباهنا"، ويقارن بين علاقاتنا مع الفنون الأخرى:

"إن الموسيقى تمارس أيضًا تحكمًا مطلقًا فى انتباهنا، وهى تحقق ذلك بأن تعطينا على الدوام مكافأة على ذلك. ويُسمح فى التصوير التشكيلى للانتباه بحرية مطلقة، لا شىء سوف يحدث غير موجود أمام أعيننا. والرواية لا يمكن أن تمارس تحكمًا مطلقًا أو تمنح حرية مطلقة، إنها تعمل فى الخط الفاصل بينهما، كما تفعل حياتنا. ومسئوليتها الدائمة هى أن تدير حواراً معنا"[٢٧].

وفى السينما هل نحن بعيدون تمامًا عن العالم الحقيقى؟ هل لا تتيح السينما فقط استرخاء وترفيهًا، وإنما أيضًا تغلبًا على العالم العارض؟ وهكذا فإن السؤال هو إلى أى مدى "تحل السينما محل" تفكيرنا. هل لا يترك الفيلم السيئ لنا مجالاً "لإعادة التفكير"، ولا يطلق شرارة فى تفكيرنا، ويصدمنا الفيلم الجيد ليدفعنا إلى التفكير والتأمل؟ أو أن الأمر على العكس تمامًا - يترك الفيلم السيئ عقلنا لكى يندهش، ربما على نحو نقدى لنعود لنفكر فى الفيلم؟ إن الحد الأقصى هو فكرة أن السينما تسيطر على فكرنا، وقد صاغ جورج دوهاميل ذلك فى عام ١٩٣٠: "إننى لا أستطيع أن أفكر فيما أريد، لقد حلت الصور المتحركة محل أفكارى"[٢٨]. إن هذا يشبه القول بأن العقل السينمائى يغطى حواسنا تمامًا حتى أنه لا يوجد مكان لأفكارنا، وأننا لسنا فى حاجة للتفكير، لأن الفيلم هو الذى يتولانا برعايته، ويقربنا منه بينما يريحنا من عناء التفكير.

وبالنسبة لآرتو فإن السينما قبل كل شيء "تشبه سماً غير ضار، حقنة من المورفين تحت الجلد"،[٢٩] وهذه الصورة السلبية المتطرفة للمتفرج (خاصة مع إضافة الصور المجازية المريضة) قد أدت إلى أن يضعوا نظريات للسينما باعتبارها قوة مظلمة، تجذب المتفرج الجاهل المسكين والعاجز إلى تفكيرها.

وتوضح سوشباك حدث مشاهدة الأفلام برؤيته على أنه نشاطات لجسدين: جسد المتفرج وجسد الفيلم، والذى يملك إدراكاته الخاصة عن العالم. وكما يكتب ميرلوبونتى، فإن الأجساد الأخرى تصبح "مسرحاً لعملية محددة من التعبير... نظرة خاصة إلى العالم"،[٣٠] وتعلق سوشباك على ذلك: "إن من الأفضل أن ننظر إلى تجربة الاندماج البصرى مع طبيعة السلوك البصرى المرئى للفيلم"[٣١]. لكن على عكس إدراكنا للناس الآخرين، فإن "جسد" الفيلم يكاد أن يكون غير مرئى لنا كجسدنا (وذلك هو السبب فى أن عقلنا والعقل السينمائى يصبحان مختلطين بسهولة). وكما تقول سوشباك فإن رؤية الفيلم "تُعاش برغم أنها تتم على نحو بصرى، متأمل للذات، وقصدى مثل رؤيتى... فالسلوك البصرى للفيلم يتم إعطاؤه لى بنفس المستوى مع سلوكى البصرى فى الفرجة على الفيلم"[٣٢]. وبالنسبة لسوشباك فإن المتفرج يدرك الفيلم "داخل" جسده المُعاش، ووجود الفيلم يُعاش كأنه جسد المتفرج. وسوف توافق الفيلموسوفى، برغم أنها لا تعطى أهمية كبرى لإحساس الجسد. والفيلموسوفى ترى مزيجاً من "العقول" وليس الأجساد - إن جسدنا يبقى معنا، أو نحتاج أن نذهب إلى دورة المياه، لكن الفيلم ينجح فى أن يغطى جسدنا - إننا ببساطة لا نعطى اهتماماً لأنفسنا. (ولعل هذا هو السبب فى أن نظريات التلصص لها مثل هذا التأثير على الدراسات السينمائية). وبمعنى ما فإن جسد المتفرج يموت، ويتولى العقل السيطرة. ولكن بمعنى آخر هل نقول أننا ننسى تفكيرنا الخاص بنا، لأن التفكير الذى يطلبه الفيلم منا "مختلف" بشكل خاص؟ وفى مقال ملائم لهذه الفكرة فى عام ١٩٧١ تحت عنوان "من خارج الكرة الأرضية"، أطلق لوكليزيو على السينما "علم الانطباعات البصرية، الذى يدفعنا لكى ننسى منطقنا وعادات شبكية عيوننا"[٣٣]. إن لكوليزيو يشير على نحو جميل إلى الطريقة التى تحركنا بها السينما لكى نبنى طرقاً جديدة فى التفكير لكى نصحب الفيلم فى رحلته الموازية

للفكر. وبهذا المعنى فإننا "ننسى" وجودنا الخاص بنا، وطرقنا المعتادة فى التفكير، ونشترك فى خلق وجود أو كيان جديد (الفكرة الثالثة الجديدة والتى هى اللقاء بين السينما والمتفرج).

المتفرج الفيلموسوفى

إن جزءًا من وظيفة المفاهيم الفيلموسوفية عن العقل السينمائى والتفكير السينمائى هو أن يخلق موقفًا فعالاً وخلاقًا تجاه السينما. وهذا الموقف يتولد من التجربة الأساسية فى السينما، وهى تجربة مختلفة دائمًا عن أحاسيسنا اليومية، وذات توقعات واحتياجات مختلفة. فعندما نستقر فى مقاعدنا فإنه تكون لدينا توقعات، لذلك ننتبه إلى السينما - نحن نفكر معها وضدها، لكننا نفكر فى اتجاهها، ليس من موقف سلبى (نحن فى الحياة نفكر عادة "من" تجاربنا). ولو كنا نذهب إلى السينما لسبب وحيد هو الحصول على بعض التجربة الممتعة، فإنه يكون لدينا "تفكير المتعة" على استعداد، كما لو أنه يقوم بغربلة الأفكار السينمائية التى تغذى هذا الشعور، هذه الحياة فى حياة مستحيلة(٣٤). والأكثر أهمية هنا هو الأسئلة حول قدر فاعلية العلاقة بين السينما والمتفرج. وبمعنى شديد البساطة فإن المتفرج يكون فعالاً ونشطًا تجاه الفيلم. والصورة المسطحة تكتسب ذروات من الأهمية عندما يتحول انتباه المتفرج حول الصورة، والأجزاء المختلفة من الصورة (الوجوه، المناظر الطبيعية، إشارات حل اللغز، المسدسات) يتم الاختيار بينها بواسطة المتفرج. إن هذه الذروات المتغيرة جزء من العلاقة المعقدة بين السينما والمتفرج. وبالنسبة لمونستربيرج فإن السينما تولد: "تجربة داخلية متفرجة... تضع عقلنا فى حالة معقدة خاصة"(٣٥). والقول بأن السينما تغمر تفكيرنا يعنى إساءة فهم والتقليل من شأن الجزء الذى يلعبه تفكير المتفرج (مرة أخرى، نحن لا نناقش متفرجًا افتراضيًا "ضعيفًا"، ولا متفرجًا غير منتبه)(٣٦). ولقد حاول بعض أصحاب النظريات (الثقافية) الانتباه إلى كل الجمهور - عندما يلاحظ المتفرج "الفيشار"، أو يلتفت لرفيقه. لكن هذا يبدو أقل أهمية (بالنسبة لأغراضنا هنا) بالمقارنة

مع محاولة فهم ما هو ممكن فى اللقاء بين السينما والعقل. وعلى الطرف الآخر، فإن مونستربيرج يسوق الحجة بأن العقل البشرى ما يزال يتحكم فى أى قوة قد يمتلكها الفيلم، أى أن لغتنا والنظريات والمشاعر والأيديولوجيات المتأصلة فينا توجه الفيلم إلى المعنى الذى نتوقعه أو نخلقه – "كل ظل من المشاعر والعواطف التى تملأ عقل المتفرج يمكن أن تشكل المناظر فى الفوتوبلاى حتى أنها تظهر كتجسيد لمشاعرنا"(٣٧).

وكما فى الفيلموسوفى، فإن فى ظاهراتية سوشباك المتجسدة تكون رؤية المتفرج "نشاطًا" أساسيًا، فالمتفرج يندمج مع الفيلم، من خلال الإسقاطات والتوقعات، فى "فعل من أفعال الصيرورة"(٣٨). وبهذا الشكل فإن هناك تشاركًا متبادلاً للعالم السينمائى، وليس توحدًا سلبيًا أو ذاتية منحازة. إن سوشباك تتذكر كلمات ميرلوبونتى عن فعل الحوار، عندما يُغزَل عقلان فى نسيج واحد على أرض مشتركة، "عملية مشتركة ليس أحدنا فيها هو الخالق. إن لنا وجودًا مزدوجًا هنا"(٣٩). ويندمج المتفرج فى حوار فعلى مع الفيلم – إن كلاً منهما يفكر بطريقة معينة، وهذا التصادم ينتج عنه مزيج من التفكير. وتكتب سوشباك لتوضح هذا المزيج:

"إننى قادرة على دمج ما هو مرئى فى الحوار الذى ينتج عن التشابه المميز، والاختلافات المميزة، بين ما أرى وما يراه شخص آخر حتى لو كنت أراه... إنه التقاء وتباعد للإدراك بحيث تولد علاقة تأويلية للتقنية السينمائية فى تجربة المتفرج"(٤٠).

وقد يكون لدى المتفرج والسينما طرق متشابهة أو مختلفة للتفكير: إننا قد نلتقى مع تفكير فيلم أكشن (إننا نريد أن نرى الانفجار، والفيلم يعطيه لنا)، أو قد نتباعد عن تفكير لغز مثير (إننا نريد أن نرى من القاتل، لكن الفيلم لا يدعنا نراه).

وسواء بالالتقاء أو التباعد، فإن المتفرج "يشعر" بتفكير الفيلم "على نحو مباشر، ومؤثر" – إن المتفرج يرى ويفهم أشياء السينما "من خلال" التفكير السينمائى. وتجادل سوشباك بأن المتفرج يستطيع أن يرى ما يريده الفيلم ببساطة أن يراه المتفرج، أو أنه يستطيع أن يرى قصد الفيلم، يرى الفيلم وهو يريدنا بشكل فعال أن نرى ما يراه. لكن هذا يبدو تأكيدًا للانفصال بين التفكير السينمائى وموضوع الفيلم. كيف يمكن لنا أن

نرى شخصية دون أن نراها من خلال أو عبر التفكير السينمائى؟ إن المصطلحات التقنية وحدها هى التى تخلق انفصالاً بين الموضوع والأسلوب - والمتفرج الذى يتمسك بلغة عن الكاميرات والعربات التى تتحرك فوقها يستطيع التركيز على آليات الفيلم. يجب على المتفرج ألا (يُسمح له بأن) يعايش التكنولوجيا (الكاميرا، الزووم)، لكن أن يعايش عالمًا سينمائيًا مقصودًا على نحو درامى. وهؤلاء الذين "يرون الكاميرا (الحركة، التأطير) يرون ذلك فقط من خلال مفاهيم ومصطلحات تقنية". والفيلموسوفى مهتمة بأن تقدم "تنظيمًا عضويًا" ومن ثم تزيل الانفصال بين موضوع الفيلم والتفكير السينمائى. إن الفيلموسوفى تحاول البرهنة على أنه - باستخدام مفهوم "التفكير السينمائى" - يمكن للمتفرج أن يكون واعيًا فى وقت واحد بكل من موضوع قصد الفيلم (الشخصية) والقصد ذاته (التأطير، الحركة). والمتفرج الفيلموسوفى يشعر على الفور بالشخصية "من خلال" تفكيره والتفكير السينمائى.

وما أحاول تطويره هنا هو فهم اللقاء بين السينما والمتفرج باعتباره "مزيجًا من التفكير". إن الفيلم والمتفرج يشاركان تفكير بعضهما البعض بطريقة خاصة جداً - والتنظير للسينما كتفكير يساعدنا على فهم العلاقة الخاصة والقوية الموجودة بالفعل. إن المتفرج لا "يتوحد" تمامًا مع الفيلم (أو شخصياته) بقدر ما "يشترك" فى خلق تفكير ثالث. وبكلمات أبسط، فإن اللقاء بين السينما والمتفرج هو لقاء ممتع وسهل وقوى "لأن السينما تفكر أيضًا". وبالنسبة لكافيل (الذى يستدعى كلمات ميرلوبونتى السابق ذكرها)، فإنه عند قراءة رواية، أو معايشة تجربة فى الحياة، فإن انتباهنا "يعمل فى الخط الفاصل بينهما"[٤١]. إننا كمتفرجين ننسج تفكيرنا داخل الأفلام التى نعايشها. إننا لا نرى فقط على نحو طبيعى أشياء مختلفة، لكن لغتنا وفهمنا المسبق قد يجعلاننا نرى بعض الأشياء فوق أشياء أخرى. ويكتب مونستربيرج: "أى شىء يتركز عليه انتباهنا عليه يكتسب التأكيد ويشع المعنى فوق مجرى الأحداث"[٤٢]. وهنا لا يصبح هناك طريق للرؤية ذو اتجاه واحد، إن كل شىء أنظر إليه ينظر إلىَّ.

وعلى مستوى عمليات المعرفة الإدراكية، فإن لكل منا استراتيجيته المتفردة غير الواعية. إننا جميعًا نبحث عن أشياء محددة فى الأفلام، ونحن جميعًا ننتبه إلى ونستجيب للعناصر المختلفة فى السينما. وتنظير هذا التعدد يكاد أن يكون مستحيلاً، فيما عدا الإشارة إلى أن هناك متغيرات. وتجربة مشاهدة الأفلام هى من نوع الحرية المقيدة، مزيج من التفكير فيه شدّ وجذب. وكل متفرج يغرق فى دراما الفيلم بطريقته الخاصة (الأيديولوجية، النرجسية، العاطفية). وطريقة المتفرج فى التفكير تجعله منتبهًا إلى ذروات محددة فى الصورة، وعناصر محددة فى السرد. لكن هذا الوجه الذى لا يمكن إنكاره عند كل المتفرجين "لا يمكن أن يخضع للتنظير". وهكذا يجب علينا أن نهتم بكيف يمكن للمتفرج - على نحو "أكثر فائدة" - أن يتفاعل مع الأفلام، أى أن نعيد فهم هذا الاندماج من خلال الإقرار بقدرات السينما على التفكير، و"نقترح" أيضًا (وليس مجرد محاولة اكتشاف) طريقة جديدة للقاء مع السينما.

ولأننا جميعًا نوجه انتباهنا بطرق مختلفة قليلاً عن بعضها البعض، ولأن كل فيلم يفكر فى العديد من اللحظات الجمالية والحركية والمتعلقة بالمفاهيم، فإن اللقاء بين السينما والمتفرج يصنع تفكيرًا ثالثًا "متفردًا"، مزيجًا متفردًا. إن السينما مبنية على نحو دقيق من أجل عقلنا - ونحن نشترك بتفكير مشاهدة الأفلام مع التفكير السينمائى، لذلك فإننا نضمِّن الفيلم فى أفكارنا، "فى" عقلنا. (هذا هو السبب فى أن آخرين قد أخطأوا فى اعتبار تجربة مشاهدة الفيلم بديلاً عن تفكيرنا- الاستغراق النسبى فى فيلم لا يعنى أننا لا نظل انتقائيين ونشطين فى تجربتنا). إن الأمر يبدو أحيانًا كما لو أننا أنفسنا نفكر فى الفيلم. إن تجربة الفيلم، و"تفكيرنا" فى الفيلم (الانتباه الذى نصنعه خلال الفيلم)، هو "المزيج"، الفكرة الثالثة، و"نسختنا" الشخصية للفيلم. وكما كتب مونستربيرج: "تتم صياغة العالم الموضوعى من خلال اهتمامات العقل"[٤٣]. وكل من المتفرج والسينما يصوغان العالم الفيلمى. وعلى الأقل، فإن حركة العين الطبيعية للمتفرج، والتى تقفز بين نقاط الصورة، تصنع نوعًا من البحث الدائم. ومزيج السينما والمتفرج هو دائمًا رحلة أصيلة - فالمتفرج يضيف التفكير السينمائى للعقل السينمائى إلى تفكيره، ليعيد تشكيله فى هذه العملية على نحو طبيعى أو غير

واعٍ. مزيج حيوى من التفكير. ويؤثر المتفرج والفيلم كل على الآخر، وهما مترابطان كل بالآخر. ورؤيتنا ليست منفصلة عن أجسادنا، عن وجودنا: إننا نعيد صنع الفيلم من خلال مفاهيمنا، كما يعيد الفيلم صنع رؤيتنا. وهكذا فإننا فى السينما نملك طريقة سينمائية خاصة للانتباه - إننا نبدأ فى أن نرى "على نحو سينمائى".

ومرة أخرى، فإن المهم هو التعرف على أن المتفرج يمكن أن يكون نشطًا وفعالاً، وعلى ما يتكون منه هذا النشاط(٤٤). إننا على الدوام نختار وننتقى - أى أجزاء الصورة سوف نركز عليها، أو أى الخطوط السردية. إننا ننتقى من هذه الأفكار السينمائية على النحو الذى نختاره. إن الفيلم يظهر لنا، ونحن نواجهه، وتفكيرنا يختار طريقة للاندماج مع الفيلم، وخلفية وجودنا تغذى هذا الاختيار، ونحن (بشكل واعٍ أو غير واعٍ) نختار أجزاء الفيلم التى نوجه إليها انتباهنا(٤٥). إن المتفرج لا يكون أبدًا عديم التفكير- هناك مضمون دائمًا، ونظرية للفكر هى نظرية لمضمون هذا الفكر، والتفكير- من ناحية المواضعات، هو نشاط: إن تفكيرنا يدور دائمًا "حول" شىء ما، وهذا ما يستمر فى السينما، وإن كان على نحو مختلف. وعندما يلتقى عقلنا مع العقل السينمائى فإن هذا اللقاء يُنتج فكرًا ثالثًا (وهو فكرنا عن الفيلم). لكن هذا فكر ثالث ليس هو الفكر الأول أو الثانى. إننا لا نستطيع أن ندمج أو نفصل الفكرين الخاصين بالسينما والمتفرج، إننا نستطيع فقط (كمتفرجين) أن نعايش الفكر الثالث. (ليس لدى الفيلم مجال واحد للتفكير- لذلك لا يمكن للمرء أن يقول إن المتفرج يعايش بالضرورة "نسبة مئوية" من المجال الكامل أو الفعلى من أفكار الفيلم).

إن الفيلم، بالإضافة إلى محيط تجربة المتفرج، وميوله الثقافية، ووضعه التاريخى، واحتياجاته ورغباته العامة (الزمان والخلفية)، تشترك جميعًا فى خلق المعنى المُعاش. ومع ذلك فإن من غير المفيد القول بأنه لا يوجد معنى للفيلم فى ذاته ("كل ما يستطيع أن يفعل هو إغلاق الطريق أمام بعض إمكانيات المعنى" كما كتب روجر أودين(٤٦)). وهكذا فإن لدينا مفهوما عن المتفرج كمشارك نشط وفعال فى الفيلم، وهو يختار غريزيًا مجالات وقطعًا محددة من الأفكار السينمائية. إنه مشارك شبحى، خارج

الفيلم، ومع ذلك فإنه متكامل (أساسى) مع تفكيره، وهو يستطيع أن يندمج بعمق، ويطور على نحو براجماتى بناء للمعنى خاصًا بالفيلم (معتمداً على المفاهيم التى يجلبها المتفرج إلى السينما، كما سوف نرى لاحقًا). وعلى سبيل المثال، عندما نرى شخصية على الشاشة، فإنه يبدو أننا "نرى" فقط هذا الشخص، لكننا "نراه من خلال (نوع آخر من) العقل"، إننا نرى هذا الشخص (بمساعدة) الكيفية التى يريد العقل السينمائى منا أن نرى هذا الشخص بها (بنعومة، عن قرب، وما إلى ذلك). إننا نرى من خلال العقل السينمائى، لكن مايزال الأمر بيدنا إلى أى حد سوف نقبل وجهة نظر العقل السينمائى. إن تفكيرنا "بالإضافة إلى" التفكير السينمائى يضعان تصميم هذا الشكل الثالث المندمج. إنه لقاء، اشتراك، اتصال حوارى. لذلك فإن السؤال يتعلق بأى نوع من التجربة والمعرفة الممكنة ينتج عن اللقاء بين الفيلم والمتفرج؟

التفكير السينمائى المؤثر

عندما نضع فى الاعتبار الطريق الذى أخذناه فى ملاحظة الاتصال المباشر والمتفرد بين السينما والمتفرج، فأى نوع من التفكير "يحدث"؟ أى إحساس نتلقاه من الأفلام؟ على هذا المستوى من التفكير السينمائى الشكلى (قبل الحوار والإشارات إلى الأشياء) فإنه يبدو أن التفكير السينمائى (الشكلى) الأساسى بالصوت والصورة هو "تفكير مؤثر" يتواصل مباشرة مع جزء (غير لغوى) من عقولنا. لقد قال ستانلى كوبريك ذات مرة أن الأفلام:

"تمثل فرصة لإعطاء مفاهيم وتجريدات معقدة دون الاعتماد التقليدى على الكلمات... إن فيلم "٢٠٠١"، مثل الموسيقى، ينجح فى أن يلمس ويختصر الطريق إلى النقاط الثقافية الصارمة التى تعوق وعينا داخل مناطق ضيقة من التجربة، إنه يستطيع أن يصل مباشرة إلى مناطق الاستيعاب العاطفى"[٤٧].

إننا نستطيع أن نطلق على المشاعر أو الأحاسيس مؤثرات، وهى جزء من الأفكار أو المفاهيم ومتصلة بها. "إننا نفهم ونستقبل المعنى عندما نعايش الفيلم". إن الفيلم يبعث الأحاسيس، وبالتالى المعرفة المؤثرة، داخل المتفرج. ومن خلال مزج تفكيرنا وتفكير الفيلم فإننا نسمح لأنفسنا بقدر من الاسترخاء "لكى نفهم حقًا المعانى المؤثرة للفيلم". وكما يلاحظ فى إف بيركنز: "نحن غير واعين "بقراءة" الصورة. إننا لا نحتاج إلى فعل التفكير، جهد التخيل أو الاستيعاب"[٤٨]. إن المتفرج "يشعر" بالتفكير الشكلى للسينما كانطباع مباشر. وبالنسبة لجان لوى شيفير فإن السينما عين بلا ذاكرة – إن السينما تستطيع فقط أن تُنتج آثار الذاكرة. إن ما يقوله شيفير بالفعل، دون فكر حقيقى، هو أن السينما تستطيع فقط أن تحاكى التفكير، وأنها تتواصل مباشرة مع الجانب غير اللغوى من عقولنا:

"الإيهام الملائم للسينما هو أن هذه التجربة وهذه الذاكرة منعزلتان، وخفيتان، وفرديتان على نحو سرى، لأنهما يصنعان تأثيرًا مباشرًا (القصة، والصور، والألوان المؤثرة) على الجزء من أنفسنا الذى يعيش دون تعبير، الجزء الخاص بالصمت والفقدان النسبى للقدرة على الكلام، كما لو أنه السر النهائى من حياتنا، بينما هو يشكل ذاتيتنا النهائية. إنه يبدو أن فى تلك العزلة الاصطناعية جزءًا منا ينفذ منه تأثير المعنى دون أن يستطيع أبدًا أن يتجسد فى معنى من خلال اللغة"[٤٩].

إن السينما تنزف أفكارًا. والانفجار أو العنف فى التفكير السينمائى المعقد يخلق مساحات لظهور الأفكار. وهكذا يحصل المتفرج على بعض المعرفة التى يمكن أن تكون مُتعلقة بالمفاهيم. وهذا النوع من المعرفة يصل عن طريق أنماط مختلفة من الصور والأصوات المتحركة – مركبات وحركات مختلفة من التفكير السينمائى، سواء كانت تحولاً من صورة إلى أخرى، أو وصفًا لمكان عن طريق الفيلم. وهذه المفاهيم السينمائية جديدة ومباشرة، كما قال جودار ذات مرة فى فيلم "الصينية": "يجب أن نستخدم الصور الواضحة بدلاً من الأفكار الغامضة". ونهاية فيلم "عبق ثمرة البابايا الخضراء" تصبح "تفكيرًا فى العلاقة بين العاشقيْن، إنها تحتضن وتشعر بموقفهما، وبمعنى ما فإن الصورة تصبح هى مفهوم حالتهما، وبذلك فإنه يمكن الشعور بها على أنها فكرة

الحب المتبادل. ووصول المفاهيم تتم مساعدته بواسطة حقيقة أن هذا الفيلم "يعنى" بطريقة ما أن ذلك هو إنسانى أكبر من التصوير التشكيلى. إننا فى الحياة نقوم بتأطير منظر لكى يلائم شعورنا به - مثلما نفعل عندما نُبقى على شخص داخل رؤيتنا بينما نتحدث إلى شخص آخر. إننا لو رأينا هذا الفعل فى السينما فإننا نكون أكثر تلاؤمًا مع معايشة المعنى أكثر من اللون أو الشكل فى التصوير التشكيلى. (بهذا المعنى فإن السينما هى الحياة بعد التفكير فيها - مجرد حياة اصطناعية مختلفة ونوع آخر من الفكر). إن السينما بالنسبة لآرتو هى "لغة غير عضوية تحرك العقل بواسطة الانتقال التلقائى عبر الحواجز، وبدون أى نوع من الانتقال من خلال الكلمات"(٥٠). والتفكير الذى تقوم به السينما (مع المتفرج) له نفس هذه الجدة غير اللغوية: فنحن فى معايشتنا لفيلم نستجيب لقيم جديدة "مختلفة"، تم خلقها خصيصًا للمتعة والمعرفة والترفيه. إننا نخلق هذه المجالات من الاستقبال أثناء الاندماج مع الفيلم. (علاوة على ذلك، فإن من المهم التعرف على أن الصور جزء من معرفتنا. وكما سوف نرى فى الفصل الأخير، فإن نظرية فى التفكير تحتاج إلى أن تضع فى اعتبارها انتباهنا الجمالى المستمر).

وفى مواجهة تفكير السينما، فإننا قد نتعرف على "العجز" النسبى لتفكير المتفرج، ليس من خلال العلاقة بين السينما والمتفرج، (إن الفيلم لا يُغرِق تمامًا عقل المتفرج)، وإنما من خلال قدرة التفكير السينمائى على خلق وعرض أفكار ومفاهيم جديدة من خلال الصور والأصوات المتحركة. إن عجزنا يكمن فى عدم قدرتنا على التفكير فى الصور (أو الصور- المفاهيم) كما تصنع السينما على نحو واضح. لقد أطلق دولوز على تلك الثغرة فى قدرتنا تعبير غير المفكَّر فيه فى الفكر، كما وجد كافيل متفرجًا عاجزًا مشابهًا: إن تفكير المتفرج غير مرئى، ومع ذلك فإنه "يشترك" مع الفيلم (إنه صامت لكنه نشط، يختار وينتقى من الفيلم). إن هذا الإحساس بأنه غير مرئى يعتبره كافيل "تعبيرًا عن الخصوصية المعاصرة أو كون الأشياء بلا اسم... كما لو أن عرض العالم يشرح أشكال عدم معرفتنا وعدم قدرتنا على المعرفة"(٥١). ويخوض دولوز أكثر فى الجدال حول أن نوعًا محددًا من السينما حاول أن يملأ هذه الثغرة فى تفكير المتفرج بإحداث "صيغة للفكر". وكما لاحظنا سابقًا، فإن هناك منطقتين متداخلتين فى

سينما الفكر عند دولوز: أن السينما تولد التفكير عند المتفرج، وأن السينما ذاتها نوع من الفكر. (ويصل دولوز إلى هذا المفهوم الأخير عن سينما الفكر "من خلال" تفسيره للصور التى تصنع الفكر فيمن تؤثر فيه). وهكذا فإن هناك نوعين من "الصدمات"، من الصورة إلى الفكر الواعى، ثم يأخذنا تفكيرنا فى الصورة لنعود إلى صور الفيلم. وعلى نحو مماثل. فإن السينما عند والتر بنجامين يمكن أن تصنع "تأثير الصدمة"، لتدفع العقل إلى أن يتعامل مع هذا التأثير[٥٢]. وبواسطة الحركة التلقائية للسينما، يكتب دولوز: "يتم التحقق من الجوهر الفنى للصورة، وهو إحداث صدمة للفكر، وتوصيل ترددات إلى قشرة المخ، ولمس الجهاز العصبى على نحو مباشر"[٥٣]. (هذه الحركة تصنع نوعًا من التلقائية الروحية فى المتفرج). إن جوهر الصورة عند دولوز هو سينما الفكر، والتى تنتج عنده عندما تصبح الحركة آلية "تلقائية"، عندما يوجد المكان والزمان فى ذاتهما، ليدفعا المتفرج أن يفكر من خلال (ضد/ مع) هذا البناء الجديد للزمان والحركة. إن السينما هنا تصنع "اللاصدمة"، ليس فقط لتدفع للتفكير، وإنما تدفع لنوع جديد من التفكير. إن اللاإشارة تصنع لاصدمة، وتفكيراً جديداً، وهذه الصدمة للتفكير آلية وتلقائية.

ويعترف دولوز بفضل هايدجر عندما يلاحظ الفرق بين إمكانية التفكير وفعل التفكير – ففى توصيل الصدمة تعطينا السينما تفكيراً (إنها تجعلنا نفكر "و" تعرض هذا التفكير). ويصوغ دولوز هذه العلاقة على أنها مباشرة وسيكولوجية، مستعيناً بمصطلح آرتو وإيزنشتين عن "الصدمة" و"الإحساس" لكى يؤكد على نظرته فى أن التفكير لا يمكن تفاديه كنتيجة للسينما – إنه تأثير على قشرة المخ. إننا "نشعر" بالفيلم أكثر مما نراه أو نسمعه. "إن هذا فكر حسى، ذكاء عاطفى". ويرى دولوز أن تفكيك إيزنشتين للصدمة فى السينما على أنه "شكل التواصل الذى تقوم به الصور... من الصورة إلى الفكر، من الإدراك إلى المفهوم"[٥٤]. والمونتاج يخلق أو يؤدى إلى التفكير فى "الكل"، عبر تأثير الصور على قشرة المخ، إننا "نشعر" بالصور" هناك إحساس فسيولوجى شامل. وهنا يصبح دولوز قريباً من تقديم وصفة إرشادية، فيجادل بأن الصورة (التى يجب أن نصحح اسمها إلى "التفكير") يجب أن تدفعنا لنفكر. ومن أجل

ذلك كله فإن دولوز لا يزال يرى السينما على أنها "مونولوج داخلى بدائى، مونولوج مخمور، يعمل من خلال الصور، والكنايات والاستعارات والمجاز وانقلاب المعنى..."،(٥٥) إنها سينما ذات أصداء لكنها لا تملك قدرة لغوية ملموسة أو وضوحًا يقينيًا فى التعبير.

والسينما بالنسبة لإيزنشتين تصنع أحاسيس فسيولوجية، وفيما يتعلق بالصوت فإنه يكتب: "إن مصطلح "أنا أسمع" لم يعد ملائمًا تمامًا، ولا مصطلح "أنا أرى" بالنسبة لما هو بصرى. وبالنسبة لكليهما فإننا قمنا بإدخال "أنا أشعر" كوصفة جديدة"(٥٦). ويستخدم دولوز هذه الوصفة، وهو يرى أن "الصورة - الحركة تطور تردداتها فى تتابع متحرك يزرع نفسه بداخلنا"(٥٧). والسينما، وتردداتها فى الفكر، تلتحم مع المتفرج، وتصنع "علاقات فوق حسية... إن تلك هى موجة الصدمة أو الاهتزاز العصبى، والتى تعنى أننا لا نستطيع أن نقول "أنا أرى، أنا أسمع"، ولكن أنا أشعر"،(٥٨) والتى سوف يتلوها "أنا أفكر": "يجب أن يكون لدى الصورة السينماتوغرافية تأثير للصدمة على الفكر، وتدفع الفكر أن يفكر فى ذاته بنفس القدر الذى يفكر فيه فى "الكل". إنها هذا هو التعريف الدقيق للتسامى"(٥٩). وعند دولوز، عندما تبدأ الأفلام فى التفكير، فإننا "نشعر" بتمزق الفكر (وتمزق فى تجربتنا فى المشاهدة السينمائية)، وهذه الآلية تُنتج فعل التفكير.

وبدءًا من دولوز: فإنه يمكن القول بأن المتفرج يشترك فى خلق الفكر - الذى قد يكون من النوع غير المثير للاهتمام فى الأفلام المملة، وقويًا وممتدًا فى الأفلام الجيدة. إن تلك علاقة حدسية (حتى لو كنا بعد ذلك نقرر إضافة التفكير والكتابة). إن هذا تفكير نفهمه على نحو حدسى أكثر من فهمه على نحو مجازى. إن كورى يقول إننا "نفسر الصور البصرية على الشاشة بأن نتخيل أننا نرى بالفعل أمامنا الأحداث المتخيلة المعروضة"(٦٠). ومع ذلك فإنه ليست هناك حاجة إلى "التفسير" عبر "التخيل"، فمن المؤكد أننا نرى ونفهم على نحو مباشر. فلتأخذ مثلاً شخصين فى دار للعرض، كل منهما لديه فهمه عن الطريقة التى تفكر بها السينما، الأول (الجالس ربما فى الخلف،

وإطار الشاشة والمتفرجون الآخرون واضحون فى مرمى بصره) يرى الحدث ويتذوق تفكيره، ويستقى تفسيراً، أما الآخر (ربما قريباً من مقدمة الصالة) مستوعَب تماماً فى الفيلم، و"يشعر" المعنى فى اللحظات التى يُعرض فيها - وربما فيما بعد فقط قد يتذكر الشعور ويبدأ فى تكوين علاقات بين هذه اللحظات من خلال التفسير.

وهكذا فإن له بداية (مباشرة فى التجربة)، ووسط (من خلال التأمل والتفسير أثناء وبعد الفيلم)، لكن لا يبدو أن له نهاية. إن تفكير صور وأصوات الفيلم يملك "إمكانيات" المعنى - وإننا نستطيع القدرة على أن نعطى معنى للفيلم، بواسطة معايشته[٦١]. ومفهوم العقل السينمائى لا يفترض "رسالة"، فكل شىء مقصود لكن ليست هناك رسالة قد تفوتنا أو يساء فهمها أو يتم فهمها تماماً[٦٢]. ومن المؤكد أن هناك "مواضعات" فى السينما (عبر الأفلام الأخرى)، لكن ليست هناك أبداً ذرات من المعنى مثل اللغة - إنها مواضعات تؤثر على المعنى أكثر من أن تحدده. إن المعانى المؤثرة فى الأفكار السينمائية يتم الحصول عليها، بشكل نفعى، من خلال الاستخدام، من خلال استجابة المتفرج المتغيرة والمتكيفة والسياقية لهذه المعانى.

والفكر السينمائى "الشكلى" على نحو خاص يؤثر فينا لكى ينتج معنى متأثراً عاطفيًا، والمعنى هو التجربة والمعايشة. إن ذلك ليس هو نفس نوع "المعنى" الذى نحققه من خلال التفسير، أو الذى يمكن أن نحصل عليه من الإيماءات والأفعال والأشياء (ذات المعنى) "فى" الفيلم. وهذا المعنى (الشكلى المفكِّر) هو ما "نشعر" به عندما نشاهد شيئًا، وهذا الشعور المباشر هو الحقيقة المفيدة (وربما المثيرة للاهتمام) فى الفيلم. وعندما يلاحظ الكتاب الآخرون أن "المعنى" هو فقط نتيجة للتفكير السينمائى، فإنهم يحاولون أن يثبتوا نفس الأمر (ولكن من خلال استخدام دلالات مختلفة: أحاسيس/مشاعر/معنى، وما إلى ذلك) - بأن تأثيراً عميقًا وقويًا يتم إحداثه على مستوى أكثر مباشرة وتأثيراً (وعلاوة على ذلك فإنه ليس كل الأفلام تحتاج إلى حل معانيها - إنها يمكن أن تكون تجارب فيما وراء أو قبل المعنى).

إن الأفعال الشكلية المفكِّرة للسينما تنتج هذا المعنى المباشر، مثل فيلم يحاصر ويطوق بطله: إننا نتلقى إحساسًا، وشعورًا بموقفه على نحو مباشر. ولكن ربما كان الأمر الأكثر أهمية هو أن نقول حول نوع التفكير فى التفكير السينمائى أنه غير مميز، ويكاد أن يكون غامضًا - وإن فعل الصورة (مثل تغيير البؤرة فيها) لا يمكن اختزاله إلى معنى فصيح، وهو ما يجعل نمط المعرفة التى تصنعها السينما معرفة "خشنة". و"تأثيرات" السينما تصنع معنى مباشرًا نقيًا - مرنًا، متغيرًا، غير محدد. وهذه المعانى التى نشعر بها تقريبية، صادرة أكثر عن اللاوعى، ومهتزة فى مكانها، إن المتفرج قد لا يعرف بالضبط من أين "استقبل" المعنى. و"المعنى" (المتأثر) الفيلموسوفى هو إذن ما ينبع مباشرة من معايشة الفيلم - إن المعنى يتم إعطاؤه لنا. وتفكير السينما (أفعالها الشكلية) هى المصدر الأولى لهذه المعانى الغائمة والمشاعر الواضحة. تلك هى المعانى الأساسية التى تندمج على نحو غير مرئى، لا يمكن فصله عن المعانى التى نحصل عليها من الأحداث والحوار والتى تصبح فكرة كلية لهذه اللحظة. إلى أى حد (لغويًا) نحن مستعدون لاستقبال هذه المعانى، وماذا نفعل بها فى الكتابة بعد الفيلم، هذا هو ما سنلقى عليه الضوء فى الفصل التالى.

الفصل التاسع
الكتابة السينمائية

"سوف نرى هذه البدعة التى تصدر صوت طقطقة وتدار باليد والتى سوف تحدث ثورة فى حياة الكتّاب. إنها هجوم مباشر على الطرق القديمة للفن الأدبى. وسوف يكون علينا أن نكيف أنفسنا مع الشاشة ذات الظلال ومع الآلة الباردة. وسوف يكون من الضرورى وجود شكل جديد من الكتابة".

ليو تولستوى (١٩٠٨)(١)

لقد ناضلت الدراسات السينمائية لكى تصوغ فى كلمات كيف أن الشكل يبدو كأنه يعطى شعوراً أو معنى. لقد نالت الأفلام المديح بسبب "اللقطات على القضبان" أو التأطير المبتكر، ولكن من النادر أن تم الكشف عن هذه الأشكال على نحو أكثر فائدة. وإن قدراً لا يستتهان به من نظرية السينما أدى إلى إفقار تجربتنا السينمائية باستخدام لغة (مصطلحات وصفية) بعيدة وغير مناسبة للأفعال والحركات الخاصة بالشكل السينمائى - إننا يجب ألا نتعلم أن نرى لقطات "الزووم" أو "لقطات القضبان"، ولكن يجب أن نتعلم كيف نفهم القوة والحركات والمشاعر والتفكير. وحتى لو كان الأسلوب "هو" معنى أو "قصد" مفترض فإن ذلك يكون على نحو مجازى أو يصف الأعراض فقط: فلقطة القضبان "ترمز إلى" الرابطة بين مكانين، والتأطير الغريب "يعكس" الحالة النفسية للشخصية. وفى هذه الأنواع من التحليلات يبقى الشكل والمضمون منفصلين تماماً،(٢) (حتى لو أن الكاتب فكّر أنه يجمعهما معًا) - فالشكل يمارس فعله على المضمون أو يستجيب له، مثل شريطين للسكك الحديدية يتقاطعان بين

الحين والآخر. لقد ظل الشكل يُنظر إليه على أنه منفصل، يتم إحضاره فقط عندما يقوم "بالتأكيد" على تفسيرٍ ما لقصة الفيلم. وهذه النقطة الأخيرة مهمة، حيث أن الطريق إلى التفسير من خلال الفيلم ككل، دون التحيز إلى الشكل أو المضمون. وبالطبع فإن شخصية ما "منفصلة" عن حركة ما للفيلم فى تلك اللحظة يشملهما معًا. وباستخدام مفهوم التفكير السينمائى تصبح الشخصية والغرفة والتأطير والحركة شيئًا واحدًا (فكر العقل السينمائى).

وفى هذا الفصل سوف أهتم بكيف يمكن للغة ومصطلحات مفاهيم العقل السينمائى والتفكير السينمائى أن تغير من طرق التفسير لدى المتفرج. والفيلموسوفى هنا تتناول السؤال الرئيسى لوصف وفهم التركيبة الشكلية للسينما. والمهم هنا، وما سوف يكون موضوعات الأجزاء التالية من الفصل، هو العلاقة بين الفكر واللغة، اللغة والمصطلحات فى الدراسات السينمائية، وكيف أن الشكل والمعنى مرتبطان معًا بمفهوم التفكير السينمائى، واللغة المستخدمة للكشف عن التفكير السينمائى، وكيف أن هذه اللغة الجديدة تغير من تجربتنا السينمائية، وتشجع أسلوبا أكثر انفتاحًا وشخصية فى التفسير، وتشجع أسلوبا للكتابة ذى علاقة بفنون الأداء، وكيف يجب أن تؤثر هذه الكتابات عن السينما بشكل إيجابى على التجربة السينمائية للآخرين.

اللغة

إن المقدمة المنطقية التى استخدمها ذات مستوى منخفض: وهى أنه كيف نفكر، كيف ندرك، يعتمدان (إلى حد ما) على المعرفة والتجربة اللتين نستدعيهما لحدث الرؤية والسمع، وأن الكثير من هذه المعرفة والخبرة مختزن فى اللغة. وكما تكتب إيفيت بيرو: "نحن لا نعرف ما نرى، لكن العكس هو الصحيح: إننا نرى ما نعرف"[٣]. إننا نفكر بالصور "و" اللغة، وصورنا الذهنية دائمة التغير وتندفع فى كل اتجاه، عادة بشكل خشن وغائم. وعند عمر محدد نتعلم كلمات بعض الصور، ويصبح الفكر على نحو

جزئى متجسداً فى لغة، ونبدأ فى "تفسير" الأشياء من خلال المجموعة الخاصة بنا من المصطلحات والمفاهيم. إننا نفكر باستخدام العديد من عمليات الإدراك المعرفى، ونستخدم اللغة لكى نفهم معظم هذه العمليات - لكى نتواصل مع الآخرين، أو لكى نحل فكرة لأنفسنا(٤).

إننا جميعًا نفكر من خلال اللغة، ونستخدم المصطلحات بشكل غير واعٍ لكى نتعامل مع التجربة والمعرفة ونصوغهما. واللغة تحاول أن تترجم الفكر - والمفاهيم التى تعلمناها واستوعبناها تبدأ فى توجيه فكرنا. والكيفية التى نرى بها تعتمد على الكيفية التى نفهم بها ما نراه، والتى تصل من خلال قدرتنا اللغوية. إن هذا لا يعنى أننا نفكر دائمًا "من خلال" اللغة، ولكن من العلامات المهمة على اندماجنا مع ما نعايشه وعلى فهمنا له وجود نوع من اللغة نملكه. إن الإسكيمو "يرون" أكثر فى الجليد لأن لديهم العديد من المصطلحات المختلفة لوصفه (بينما لا نملك نحن إلا صفات قليلة لوصف الجليد). إن لغة فكرنا "تكشف" عن ذاتها فى الإدراك، فى تنظيم مجالاتنا البصرية والسمعية. وهذا هو السبب فى أننا نستطيع القول بأن الإسكيمو "يرون" بالفعل ما هو أكثر فى الجليد، وليس مجرد أنهم يستطيعون تفسير الجليد بعدد أكبر من الطرق (وحتى لو كان ذلك يحدث فإنهم لا بد يدركون أكثر، وليست المسألة أنهم ينظرون بقدر أكبر من التركيز).

وكنتيجة لذلك فإن ما "نستخلصه" من صورة هو ما تستطيع لغتنا أن تلتقطه، إننا نظر إلى الصور من خلال الكلمات (ونترجم الصور المهمة إلى تفسيرات)، لكن هذا ليس معناه أننا نترجم بشكل آلى كل الصور إلى لغة، أو أن الصور يتم تشكيلها بواسطة اللغة، أو أنه يتم اختزالها إلى لغة، أو أنها مدينة تمامًا للغة بكل المعانى الممكنة. إننا فقط قد لا نكون قادرين على استعادة "المعنى الذى شعرنا به وترجمته إلى كلمات - ربما لأن لغتنا (وكل ما تقوم النظريات بتنظيمه بشأنها) تشدنا إلى نوع آخر من التفسير. لذلك فإن حجتى الرئيسية هى أن التجربة السينمائية للمتفرج يمكن تقويتها من خلال مصطلحات مرجعية أكثر جمالية وتلاؤمًا مع أفعال الشكل التى تقوم

بها الصور والأصوات، وأن هذه المصطلحات يمكن أن تأتى من فهمنا للسينما كطريقة جديدة للفكر. فإذا كان الفيلم يحاصر البطل، وكانت لغتنا تتألف من مصطلحات تقنية ومجازية، فإن فهمنا لهذا المشهد سوف تقوده لغتنا وتوجهه. ويمكن أن نجد تشبيهًا فى كيفية أن شريطين للصوت مختلفين يمكن أن يؤثرا فى معنى الصور: "إن لغتنا الوصفية (الصور والأصوات المتحركة) هى الطابع الموسيقى لتجربتنا البصرية والسمعية".

إن امتلاك الكلمات والتصنيفات يؤثر على تجربتنا مع السينما. والمتفرج يكاد أن يطابق مفاهيمه مع الفيلم: إن ممثلاً يشاهد فيلمًا سوف يتوقف عند مفاهيم الدافع والأداء، وسوف يتعلق بهذه اللحظات فى الفيلم، كما أن مفاهيم سائق قطار سوف تقوده إلى تجربة مختلفة مع فيلم "أوربا"، ومفاهيم مهندس معمارى سوف تجذبه تأثيرات محددة من فيلم **Blade Runner**، وهكذا. ونحن لا نتحدث بعد عن التفسير، ولكن عن المفاهيم التى تقود الانتباه والمعرفة والإدراك. لقد كتب مايكل ماكسويل على نحو جميل فى هذا المجال فيما يتعلق بتاريخ التصوير التشكيلى الإيطالى: "لقد درّب طب القرن الخامس عشر الطبيب على أن يلاحظ العلاقات بين أعضاء الجسد البشرى كوسيلة للتشخيص، وكان الطبيب واعيًا ومجهزًا لكى يلاحظ مسائل التناسب فى الصورة التشكيلية أيضًا"(٥). والفهم والاستيعاب قد لا "يحتاجان" إلى تجربة أو تدريب مسبق، لكن الفهم يمكن تعزيزه عن طريق لغة ومصطلحات ملائمة أكثر (كلمات وعلاقات الكلمات وترتيبها). واللقاء بين السينما والمتفرج ينتج عنه الكثير من المعانى، لكن قدرتنا على استقبال هذا التفكير السينمائى المؤثر يعتمد بشكل ما على إذا ما كنا "مستعدين" لغويًا. وإذا كانت عقولنا تقوم بالفعل بتنظيم الصور لكى تتلاءم مع منطق ومعنى وقدرة لغتها، فإن إعادة تشكيل (إعادة تسمية) أشكال السينما بجماليات مفكِّرة (مشاعر تفكيرنا) سوف يغير من التجربة السينمائية للمتفرج. وهذا يؤدى فيما نرجو إلى تنظيم جديد "للكل"، إلى طريقة جديدة فى انتباه المتفرج.

إذن ما هى اللغة الحالية للدراسات السينمائية؟(٦) وكيف تقوم بتناول الأسلوب السينمائى؟ إن الطبيعة المجازية المتباعدة لبعض الكتاب السينمائيين التى تحاول أن

تجذب الشكل والأسلوب إلى التفسيرات الخاصة بها سوف تتم مناقشتها توًا. ولكن معظم هذه الكتابات تقنية، تتأسس (وتتوجه) بلغة صناعة الأفلام، كما لو أننا نفسر الكِتاب باستخدام اللغة التقنية عن الطباعة، والحبر، ورموز النسخ والتصفيف، بدلاً من أن نفسره بالقوة المؤثرة لعوالم القصة. وبعض المنظرين السينمائيين أصحاب الخبرة فى صناعة الأفلام يستمتعون بهذه اللغة – بأن يتحدثوا عن العدسات واللقطات التقنية – لكى يظهروا معرفتهم (ويكادون أن يصلوا إلى استنتاج أنهم يستطيعون صناعة الأفلام أيضًا). ويمكن إجراء تشبيه مع قيام بعض النقاد باستخدام "أسماء الممثلين" بدلاً من أسماء الشخصيات: على سبيل المثال فإن دونالد سكولر يصر على تسمية الشخصيات فى فيلم "دوار" كيم وجيمى! وفى النظرية الثقافية ونقد "الفيشار" فقد يكون ذلك ظريفًا، لكن معظم الأفلام تستحق ما هو أكثر من ذلك. إن المصطلحات التقنية – مثل اللقطة البانورامية، والتراكينج، والزووم إن، والكلوزاب، وخارج الكاميرا، واللقطة/ اللقطة العكسية، والالتقاطة الطويلة، والكاميرا المحمولة، واللقطة المتوسطة، والفلتر، والبؤرة العميقة، والصوت غير المتزامن – كل هذه المصطلحات تتناثر فى نصوص الكثير من الكتابات. إن هذه المصطلحات التقنية المتراكمة تعوق التجربة الجمالية الممكنة للسينما. وعندما يتحدث باركر تايلر عن الكتب المليئة بمصطلحات صناعة الأفلام فإنه يقارنها مع "محاضرات التشريح حول وفوق الجثث، والتى تشرح كيف أن الإنسان الحى – بشكل عام، "يعمل"، وكيف لهذا العضو أو ذاك أن يقوم بوظيفته"(٧).

فى البداية كانت الكتابات السينمائية تقنية لأن الاقتباس لم يكن ممكنًا، وكان الكتّاب يريدون بقوة أن يعبُروا إلى ما يتحدثون عنه، ولم تكن طريقة أخرى فى الوصف موجودة. ولكن بعد مائة عام، ألا نستطيع التقدم؟ وعلى سبيل المثال، فحتى برغم أنها مصطلحات ذات تأثير قليل، ونبدو جميعًا كأننا نقبل استخدمها، فأين توجد "الكاميرا" بالضبط فى الأفلام؟ إن الكاميرا تفعل هذا، وتستجيب لذاك، وتقترب من شخصية. إننى أستطيع أن أرى الفيلم وهو يتجول فى غرفة، باحثًا عن مفاتيح لغز ما، لكننى لا أستطيع أن أرى الكاميرا. إننى أستخدم هذا المثال لأن معظم المنظرين السينمائيين

سوف يجدون ذلك بحثًا عن عدم الرضا بسبب أصغر الأشياء، ومن اللطيف دائمًا أن نبدأ من الهامش بدلاً مما هو واضح. إن الفيلموسوفى تسعى إلى إعادة فهم كامل للسينما كتفكير جمالى ممكن، وليس مجرد الشرح العام للتفكير السينمائى النشط والمثير للاهتمام فى الأفلام التسجيلية البحثية والفيلم التجريدى، ولكنها تسعى إلى محاولة إعادة التقييم (وإعادة الإنعاش) لكل السينما كتفكير مؤثر. لذلك فإن المهمة الأولى هى إعادة تكوين المفاهيم - من خلال الفيلموسوفى - حول أفعال الشكل، ليس كشىء حدث مرة ثم استخدم بعد ذلك، ولكن كشىء ينمو على نحو نفعى براجماتى من ظهور الأشكال فى السينما العالمية (انظر إلى فيلم "سوناتين" وإعادة تفكيره فى زمان ومكان الحدث، بكل لحظات الانتظار والصمت فيه).

ما هو المصطلح الذى نستخدمه للقطة التى تتحرك أفقيًا؟ لقطة "التراكينج"! هل هى كذلك؟ عندما يجد فى إف بيركنز حركات "توحى بالتشوش" أو الابتهاج"،[٨] فإنه ليس مخطئًا فى تقييمه، لكنه ليس على حق تمامًا فى استبدال تقييم بآخر. إن فعل الشكل لا يعطى معنى، إنه يعيش فى التفكير، وليست هناك فجوة بين الفعل والمعنى. إن العقل السينمائى يستطيع أن يعيد تشكيل ذلك كفكرة، كشعور، وكطريقة درامية لفهم الشخصيات التى ينتبه لها، أو الأصوات المصاحبة لها. خذ مثالاً من فيلم "أصوات بعيدة، طبيعة صامتة"، فأن نطلق على هذه "لقطات التراكينج" هى إهانة لقوة الفيلم: إنها حركات للزمان، تحملنا من خلال زمن الشخصيات، لنفكر فى مرحلة من الحياة. وفى مكان آخر يمكن لهذه الحركات أن تصبح تفكيرًا للاتصال، أو لمركزية شخصية ما فى عالم زائل (عندما يحتفظ الفيلم بشخصية فى مركز عالم عابر).

إن مصطلحات الوصف التقنى لأشكال الصور والأصوات المتحركة تعوق ما هو ممكن. إنها تضع (وتحدد) معانى الأشكال فى بنائها الشكلى، والمصطلح التقنى يدفع فهمًا محددًا لمعنى شكل معين. فالزووم إن - كما يطلق عليها - تعطى إطارًا قاصرًا ومحدودًا لفهم استخدامها، وتقيم استجابة محددة من جانب المتفرج. وكما يقول دولوز، فى محاورة منشورة فى عام ١٩٨٥: "إن التكنيك يصبح له معنى فقط مع

أهدافه التي يفترضها لكنه لا يشرحها"[٩]. والأهداف هي مفاهيم السينما – والمصطلحات التقنية جوفاء بالمقارنة مع المفاهيم المناسبة للشعر والشكل. إننا نرى اللون، ونحن لسنا في حاجة إلى أن نرى المرشحات (الفلاتر)، إننا نرى الانزلاق من الطريق إلى السماء، ونحن لسنا في حاجة إلى أن نرى الرافعة (الكرين)، إننا نرى النصف الأعلى من شخص، ونحن لسنا في حاجة إلى أن نرى لقطة متوسطة. وبهذه الأشكال الثلاثة يمكننا أن نقول أن الفيلم يشعر بنغمة لونية معينة، بنوع من الطيران، وبقدر من الاحترام، ربما. ويحكي ستانلي كافيل عن أحد فصوله الدراسية الأولى عن السينما عندما سأل الطلبة أن يصفوا الأفلام التي شاهدوها:

"تدفقت الكلمات عن كل شيء من لقطات الزاوية المنخفضة إلى الفلاتر إلى زمن اللقطات إلى عدد المشاهد إلى البؤرة العميقة إلى القطع السريع... الخ. لكن كل ذلك فقد معناه... أن المسائل التقنية الوحيدة التي وجدناها موحية، وذات العلاقة بتجربتنا مع أفلام محددة، والتي كانت موضوع اهتمامنا، كانت أمام أعيننا. إنك تستطيع أن ترى أين تبدأ اللقطة وأين تنتهي وإذا ما كانت طويلة، متوسطة أو قريبة، وأنت تعرف إذا ما كانت الكاميرا تتحرك إلى الخلف أو إلى الأمام أو على نحو مائل... وبعد ذلك فإن الواقع وراء هذه الفكرة أن هناك دائمًا شيئًا تقنيًا أنت لا تعرفه يمكن أن يعطي المفتاح لفهم التجربة"[١٠].

لماذا يعتقد الكتاب أنهم إذا أخبرونا بالضبط كيف صُنعت "لقطة" ما فإننا سوف نفهم أو نعايش اللحظة على نحو أفضل؟ والنقطة المهمة هنا هي أنه حتى برغم أن معظم الكتاب ليسوا تقنيين فإنهم لا يزالون يستغرقون في استخدام المصطلحات التقنية، وليس المصطلحات التي تطابق ما "نرى"، وإنما المصطلحات التي تخبرنا (بلا فائدة) كيف صنع شخص ما نراه. إن معرفتنا بكيف لا تتيح لنا أن نعرف لماذا، بل إنها قد تجعل القارئ/ المتفرج ينسى أن يسأل "لماذا" فعل الفيلم كذا وكذا. إن طرق صنع الفيلم يجب تركها للمبدعين.

إن هذه المصطلحات الثقيلة تحاول أن توجه المتفرج لكى يرى أشياء غير موجودة ربما: إننا لسنا فى حاجة أن نرى لقطة متوسطة، أو بؤرة عميقة، إننا (ببساطة) نرى انطباعًا محددًا لشخصية، أو إننا نرى بوضوح شخصيتين تفصل بينهما مسافة. ومرة أخرى فإن هذه المصطلحات الثقيلة المشوشة تعوق التجربة الشعرية الممكنة للسينما. إن دانييل دايان يسوق الحجة بأن المتفرج يحتاج إلى اكتشاف "الإطار" لكى يدرك أن الفيلم يتحكم فيما نرى ونسمع، ولكن ذلك أيضًا ليس سوى تأمل تقنى للذات. وحتى كاتب جيد مثل جورج ويلسون يقع فى مأزق مصطلحات مثل "الدوللى" (العربة التى تتحرك عليها الكاميرا) أو "قضبان الكاميرا"،[11] لكن ربما بسبب عدم وجود مصطلحات "وصفية" أساسية أخرى. ومرة أخرى فإن ويلسون يستطيع أن يوضح تفسيرًا عظيمًا باستخدام هذه المصطلحات، لكنها تبرز فى النص مثلما ترى ذراع الميكروفون فى لقطة ما - إنها تحطم السحر، حتى لو كان ذلك للحظة.

لغة الفيلموسوفى

تبعًا للفيلموسوفى فإن المتفرج يندمج بشخصيته مع الفيلم، تدعمه المفاهيم التى تربط الشكل مع التفكير، لكى يبنى تفسيرًا للفيلم يستجيب للفيلم ككل، اللون والحوار، التحولات والحبكة. وحتى برغم أن الفيلموسوفى تقصر نفسها على "التكوين"، فإن هذا ذاته يترك أثرًا على أى تفسير أكبر، بما يعنى أنه لو بدأت بالانتباه الفيلموسوفى ثم بعد ذلك بتفسيرك، فإن كتابتك عن الفيلم سوف تتطور بشكل ما. إن الفيلموسوفى تهدف إلى إعطاء الطاقة للتفسيرات مع قدر أكبر من فهم كيف تتكامل الألوان والحركات والتأطير مع معنى الفيلم. إن السؤال هنا ليس إذا ما كان هناك تفسير نهائى وكامل، ولكن ما هو الأساس الذى يستخدمه التفسير، واستخدام الكثير من التفسير سوف يتجاهل أشكال الصورة والصوت، أو أنه سوف يصنع أمثلة بهدف إثبات أنها تطابق التفسير الذى حصلنا عليه من الحدث الخام أو الحبكة. وكما أشرنا سابقًا فإن الكثير من الكتابات السينمائية لا تستخدم فقط مصطلحات تقنية، لكنها

تتعثر أيضًا فى تعبيرات مجازية خام عندما تحاول أن تربط الشكل بالمعنى. وأحد التحولات الخاطئة حدث عندما أُعطيت الأولوية لما هو حقيقى. والآن على نحو خاص فإن السينما أصبحت طيعة مثل التحريك، لذلك فنحن فى حاجة إلى أن نفهمها على نحو مختلف - نستوعب إمكاناتها، ونخلق لغة مناسبة تلتقى مع السينما حتى فى منتصف الطريق. إن فن الواقعية لايزال موجودًا، ولكن "داخل" إمكانات السينما، كطريقة واحدة من طرق التفكير.

لقد كانت مفاهيم العقل السينمائى والتفكير السينمائى هى السبب فى ولادة مصطلحات ذات نزعة إنسانية تتعلق بالقصد (التصديق، التوحد والتقمص الوجدانى، الخ)، ثم قادت هذه المصطلحات "على نحو عضوى" المتفرج إلى أن يرى الأشكال السينمائية باعتبارها درامية أكثر من كونها تقنية. لقد أصبح الشكل أقرب إلى أن يكون هو المضمون. والتفكير السينمائى ينظم على نحو عضوى "الرابطة" بين الشكل والمضمون. وعندما تجعل الفيلموسوفى "الأسلوب" متكاملاً مع المضمون، فإنها تأمل فى المساعدة على تحرير تجربة ومعايشة المتفرج. وبإدراك السينما على اعتبار أنها تفكير فإننا يمكن أن نفهم اللحظات من خلال مصطلحات أكثر ملاءمة: الفيلم (من خلال الأشكال المؤثرة) يمكن أن يقال أنه يبكى فى تعاطف، وينهمر العرق منه، ويشعر بالألم من أجل الشخصية. (إن مفهوم العقل السينمائى يجب أن يثير هذه الأنواع من التفسيرات). وحتى أكثر الأشكال العادية وغير المرئية هى تفكير- حتى لو كان لديها هذا القصد فى ذهنها: أن تجعلنا نرى الدراما على نحو أكثر وضوحًا ودون تدخل منها. فالاستجابة للأفلام العادية من خلال مصطلحات السرد فقط تجعلنا نعطى انتباهنا للأحداث والتيمات، أما بالتفكير السينمائى باعتباره عقلاً سينمائيًا نشطًا ذا قصد، فإننا سوف نعطى الاهتمام أيضًا للشكل والمرونة والضوء والصوت: أى للفيلم بأكمله.

إن مفهوم التفكير السينمائى يؤدى إلى كتابة أوصاف (فى الأغلب "صور") للحدث المفكِّر ككل، والمرن بلا حدود (على العكس من الكتابة التى تتراوح على نحو ساذج بين "الشكل والمضمون" على نحو فيه تحريف للمفاهيم).

إن مفهوم العقل السينمائى يسمح لنا بأن نفهم الأفعال الشكلية للفيلم على أنها تنبع من "قلب" الفيلم، لتجعلنا أقرب إلى الفيلم، وبذلك فإنها تجعل تجربتنا تنضج وتنمو، من خلال تفسير يطيل التجربة ويقيم فيها. وعندما تفتح الكتابة التقنية باباً خلفياً فى الفيلم، فإن استخدام مفاهيم التفكير تفتح الباب الأمامى. ومعايشة الفيلم باعتباره تفكيراً يصنع متفرجًا أكثر تأملاً وتفكراً، غير مبرمج وغير موجه، ومنفتح ومبدع الخيال. إن المفهوم الأكثر "بشرية" للتفكير يسمح لذاتنا الكلية أن تنتبه إلى الفيلم، إننا عندئذ نستطيع أن نفكر "معه"، بدلاً من أن نلتقط بصعوبة ببعض المصطلحات فى مواجهته. والفيلموسوفى تشجع ذلك (غير) المفكَّر فيه، والتجربة الحدسية المرنة الأصيلة – إنها امتداد – ربما أقل وصاية – لما يطلق عليه بيركنز وصف "الساذج"،[١٢] ويطلق عليه كافيل وصف "الفطرى"[١٣]. إن التفكير السينمائى يمهد أرض الملعب للأسلوب السينمائى. وفى السابق، لو كان السرد السينمائى يُعطى أهمية فى مقابل الشخصيات فإن الفيلم قد يطلق عليه عندئذ على نحو باعث على السخرية "العامل السائد لما بعد اللغة". والآن، وبمعنى أكبر يتعلق بالتفكير حتى أن الفيلم يمكن أن يفعل دون "صراخ" فإننا يمكن أن نرى كل أنواع المعانى الثورية (الهدامة للمواضعات) دون الحاجة إلى أن نطلق عليها أدوات بريختية. إن هذه الكتابات حول السينما، هذه الأمثلة للفكر، هى ممارسات عملية تشجع – من خلال محاولتها تقليل الفجوة بين الظاهرة والمصطلحات – الناس على أن يروا أكثر فى الصور والأصوات المتحركة، ليتم تشجيع المتفرج على أن يرى التفكير (القصد المفكِّر) أكثر من أن يرى التكنيك.

وكما يقول جان إبستين: "لو كانت الكلمات تعانى من القصور، فإنها لن تكون موجودة"، والكلمات التى لدينا "تنزلق مثل قطع الصابون الصغيرة حول ما نريد أن نقوله"،[١٤] وإذا كان الأمر كذلك فأى شكل يمكن أن تتخذه لغة جديدة؟ إننا لا نحتاج إلى تعليمات حول كيف "نقرأ" السينما، إننا نحتاج فقط لغة أفضل حول هذه الصور والأصوات المتحركة، إننا بالفعل جاهزون تمامًا لفهم السينما. والفيلموسوفى مهتمة بالفيلم على النحو الذى يظهر به، لحظاته ومقاصده. وبالنسبة للفيلموسوفى فإن

مصطلحات الأشكال المختلفة يمكن أن تؤخذ من لغات التفكير (التساؤل، المقارنة، التصديق، العاطفة، المنطق، الحب، التعاطف، التخيل). المصطلح الوصفى يجب ألا يجرح الفيلم، يجب ألا يقطع سطح الفيلم لكى يكشف عن الأعمال التقنية، ولكن يجب أن يفتح الصورة لكى تكشف عن تفكيرها، ومعتقداتها فى البشر والأشياء الذين تحتويهم. ومثل هذه المصطلحات يجب أن تمثل فهماً للسينما ذا علاقة بنا، وبمعرفتنا بالمكان والأشياء، أكثر من علاقتها بأى أبنية خفية أو آليات داخل المتفرج. إن لدينا اندماجًا طبيعيًا مزدوجًا طبيعيًا مع السينما، لذلك فإنه يبدو من الغريب أن الكثير من الكتابات السينمائية تستحوذ عليها عناصر غير طبيعية. ولكى نطور ونغذى هذا الاتصال الطبيعى فإن ذلك هو هدف مصطلحات الفيلموسوفى، لغة للتفكير السينمائى تستقر بسهولة فى فكر المتفرج (أكثر من أن تمسك بعجلة القيادة وتتوجه إلى جدار المصطلحات التقنية). وهذه المفاهيم الجديدة يجب أن تغمر عقل المتفرج، لتعطيه طريقة للانتباه تجاه أفلام المستقبل.

وبالكتابة حول فيلم، فإن الكلمة الجديدة أو التى يتم تطبيقها على نحو جديد تخلق على الفور فهمًا جديداً، طريقة جديدة من الانتباه تجاه الفيلم بالنسبة للشخص الذى يقرأ هذه الكتابة. إن هذه الكلمات تولِّد وجهًا جديداً للفيلم، وبرؤية الفيلم من خلال هذه المفاهيم فإن الفيلم يمكن أن يتغير. وإذا كان الفيلم يغذى نفسه من خلال بوابة آلة العرض، فإن المتفرج يغذى الفيلم من خلال لغته - بأن يرى ما تتيحه له هذه اللغة أن يراه، ويأخذ هذه التجربة ليصقل الفيلم إلى أفكار اللغة فى كتابة ما بعد الفيلم. لذلك فإن التجربة الأولى - والتى تتوسطها اللغة - تُختزل مرة أخرى إلى لغة واعية قابلة للتواصل. إننا نختزل فكر التجربة إلى فكرنا، وكيفية ملائمة تفكيرنا تعتمد على معرفتنا ولغتنا. لقد فهم دولوز ذلك:

"السينما لغة عالمية أو بدائية، وليست كلامًا. إنها تلقى الضوء على المضمون المدرَك بالعقل الذى يشبه ما قبل الافتراض، الشرط، العلاقة الضرورية التى من خلالها تبنى اللغة "أشياءها" الخاصة (وحدات الإشارة وعملياتها). لكن برغم أن هذه العلاقة

لا يمكن فصلها، فإنها محددة: فهى تتألف من حركات وعمليات الفكر (صور ما قبل اللغة)، ووجهات النظر حول هذه الحركات والعمليات (إشارات ما قبل عمليات الإشارة). إنها تشكل "آليات نفسية" كلية، كائن روحى مستقل بذاته، المفصح عنه فى نظام لغوى له منطقه الخاص. إن النظام اللغوى يأخذ طرق اللغة فى الإفصاح، من خلال وحدات وعمليات الإشارة بها، لكن المفصح عنه ذاته، صوره وإشاراته، من طبيعة أخرى"[١٥].

ومن الناحية الأونطولوجية، فإن السينما لا تحتوى على لغة، لكن المتفرج يُكوِّن أشياء لغوية من الصور والأصوات المتحركة (المفصح عنه ذاته). واللغة تساعدنا على أن نعيش حياتنا من خلال تنظيم وتوضيح الظواهر، وعندما نفعل ذلك فإنها بالضرورة تقوم بالتعميم. ومن خلال معايشة كل شىء من خلال اللغة فإننا نقوم بتكسير وبناء ما نراه لكى يتوافق مع تحويلنا للصور إلى لغة. إن الرؤية تكاد أن تصبح حديثًا من خلال وفى الصور.

إن السينما تحدث – إنها حدث فى الزمان – ونحن نعايش معنى السينما عبر نظام لغوى غير واعٍ هو إلى حد كبير غير ملائم للصور المتحركة غير مستعد للجماليات المفكِّرة الممكنة للسينما. وكما قدمت الحجة سابقًا، فإن تفكيرنا يمتزج وتفكير الفيلم، ومدى عمق انتباهنا يتم توجيهه بواسطة القدرة اللغوية الخاصة بنا، والتى تعكس (مثل المرآة) اللغة التى نستخدمها عندما أو نكتب أو نناقش التجربة السينمائية. والأشكال الجديدة للسينما، سواء فى فيلم "نادى القتال" أو "الخط الأحمر الرفيع"، تخلق مساحات للمصطلحات المفكِّرة الجديدة، عن الألوان والصمت، والتحليق الذاتى والعلاقات. (مع فيلم "الخيط الأحمر الرفيع" فإننى أتذكر الاستغراق فى خيط أفكار الشخصيات – إن العقل السينمائى يمر عبر رؤوس شخصياته مثل طائر ميتافيزيقى). إن الأفلام الجديدة تتطلب مفردات جديدة لكى تفهم (وتوصل) تفكيرها الجديد، تتطلب كلمات جديدة لكى تخلق معرفة أفضل وأكثر إبداعًا. ومحاولة النطق بما لا يوصف تتطلب قدرة مجازية تتجاوز المألوف، أو قد توقع فى الاستعمال الخاطئ للألفاظ

(التطبيق الخاطئ المتعمد لكلمة، أو استخدام المجاز إلى خارج حدوده – قارن غناء المعرفة عند إبستين – أو "الصورة فى شكلها البدائى"). ولكن قبل كل شىء فإنه لابد أن توجد أولاً الكلمات، الكلمات ذات العلاقة بالشعور، بالتخيل، بالحب، بالعدالة، وليس نظرية مستوردة أو آليات صانع الفيلم، لكى تمارس ضغطًا على كلمة مفردة، أو تطلقها (يشير رولان بارت فى كتابه "الكتابة فى درجة صفر" إلى ذلك على نحو جميل فيما يتعلق بالشعر الحداثى). إن الشذرات يمكن أن تصبح فى المقدمة – كنص منفرد، كأسئلة وحيدة. وبهذه الكلمات فإن المصطلحات المتعلقة بفنون الأداء حول الكتابة عن السينما الفيلموسوفية تبدأ فى أن تأخذ شكلاً.

إن مفاهيم التفكير السينمائى تخدم السينما والتى هى بطبيعتها ذات أشكال وقوالب مختلفة، وكما يلاحظ بيرو: "يحتوى الفكر فى وقت واحد ما يحدث فى الكلام على التعاقب، فهل يجب علينا أن نعطى اهتمامًا أكبر بوجود عدة عناصر فى وقت واحد، وندرس بقدر أكبر من الفحص أفضل لغة ملائمة لتسجيل هذا التزامن الديناميكى؟"[١٦] وكما أن فكرنا لا تخدمه اللغة بشكل جيد، فإن اللغة الحالية للكثير من الكتابات السينمائية تفصل الأشكال أكثر من اللازم، أو ببساطة فإنها تقارن بينها وتستخدمها حيثما تتلاءم مع المعنى الذى نحصل عليه من قصة الفيلم. إن الموضوع هنا هو كلمات التجربة، وليس بناء كاملاً لتفسيرات أكبر. والطريق إلى هذه المفردات الجديدة هو عبر ترجمة الأشكال السينمائية (ومشاعر المتفرج) إلى جماليات مفكِّرة، وهذا يعنى التعرف على أن الانتباهات المفكرة للسينما يجب أن تكون مثيرة للعواطف والمشاعر. والفيلموسوفى تؤمن بالسينما وتحاول أن تخلق ترجمة للفكر الثالث ("التفكير" المشترك للسينما والمتفرج). ومبادئ هذه الكتابة يمكن أن تكون الكلمات العادية فى سياقات مختلفة (الشعر)، الكلمات العادية فى اتحادات مختلفة (الكلمات المركبة)، والكلمات الأصيلة (الألفاظ الجديدة). وبالنسبة لفيلسوف مثل هايدجر، فإن اللغة يمكن أن تكون مجرد أداة اتصال وتواصل وتوصيل لما نعرفه، أو قد تكون قولاً يعبر عن دافع من "خلال الإسقاط"،[١٧] تسمية مبتكرة للأشياء والمفاهيم، لتساعد على مزيد من التواصل. لكن أن نضع اللغة الاصطلاحية القديمة موضع الشك فهى الخطوة

المبكرة فى إعادة اكتشاف السينما. والمثال البسيط على التفكير السينمائى يقع عند بداية فيلم "ماتريكس"، يتم تقديم نيو إلى مورفيوس لكى يعرف ما هى الماتريكس، و"يؤكد" الفيلم على نقص معرفة نيو، ويظل نصف كادر الفيلم (بالمعنى الحرفى) فى الظلام (باستخدام معطف مورفيوس، أو كرسى). إن العقل السينمائى "يشعر" بموقف نيو، ومعرفته بنصف القصة فقط، و"يشعر" المتفرج بإحساس نقص المعرفة وأيضًا التوقع، خاصة عندما يبدأ مورفيوس فى الرد على سؤاله، كما أن المتفرج "يشعر باكتشافه الحقيقة" من خلال الكشف عن الكادر الكامل للفيلم.

إن كلمات هذا النوع من التجربة يمكن أن تأتى فقط من اللقاء بين السينما والمتفرج، وهذا اللقاء هو حركة السينما إلى المتفرج والمتفرج فى اتجاه السينما، وهكذا فإن قوى المتفرج تتكيف (فى جزء منها، أو بالكامل) مع الفيلم - لكى يفكر فى الالتزام بالفيلم التزامًا كاملاً (والعديد من أنواع النصوص تصنع هذا "اللقاء"، ولكن ليس بهذه الطريقة أبدًا). وكتابة ما بعد الفيلم هى تسجيل، إرجاء لهذا اللقاء، هذا التكيف، هذا التحالف. وكما يكتب دولوز: "ما يستعيده الفيلموسوفى من الفوضى هى التنويعات... إعادة الاتصال من خلال منطقة من عدم التمييز فى المفهوم"[١٨]. والكاتب الفيلموسوفى يُدخل هذه الفوضى، وتعدد معانى وصور الفيلم، ويستعيد التنويعات - ويكون قادرًا على الإمساك بأفضل التنويعات التى تقبض على أفضل المفاهيم المتاحة. والفيلموسوفى تعتبر المعانى المباشرة لفيلم (أشكاله فى التفكير) كنبع لمعانيه الأكبر الممكنة. إن ما نشعر به عن اللقاء الأول يصبح الطريق إلى تفسير مناسب. إننا - مثل لعبة القط والفأر- نطارد السينما بالكلمات، بواسطة الشعر (أو هكذا نأمل)[١٩]. وقوة الكتابة العظيمة من التجربة الأولى ذات الاندماج الكامل، ومن التعرف على تأثير الفيلم علينا - من التحقيق فى هذا التأثير بعد الفيلم: مشاعرنا ونحن فى السينما، والتغيير (إن وجد) فى جسدنا وفكرنا كنتيجة لذلك. وعلى سبيل المثال، ما هى رغبتك المباشرة وأنت تخرج من دار العرض؟ إن حقيقتك عن الفيلم تبدأ بالمعنى المؤثر لهذا الفكر الثالث (الممتزج)، وينتهى بالتعرف على أى تغير فى ذاتك بعد أن تترك الفيلم.

ومفهوم التفكير السينمائى، والمصطلحات الإنسانية المصاحبة له، يجعلان من السهل الكشف والكتابة عن اللقاء الأول مع السينما (استجابتنا المباشرة). ولعل الفيلموسوفى تستطيع المساعدة فى إعادة تقييم هذه "الأفلام العظيمة الصعبة" التى يحتفى بها النقاد السينمائيون لكنها تبدو غير محببة أو غير ممتعة - هل شعرت بعظمتها، أم أنك أدركت ذلك فيما بعد؟ وقد تبدو بعض الأفلام مثيرة للاهتمام ومؤثرة، لكنها لم تجعلنا نندمج معها - لعلنا لم نحرك تفكيرنا فى اتجاه الفيلم. هناك ملايين لم يذهبوا لمشاهدة فيلم جودار، لكن كما يقول هو نفسه: "إنهم لو ذهبوا، فسوف يعطون ثمانين فى المائة من أنفسهم للفيلم. إنك لو ذهبت لترى فيلم "تايتانيك" فإنك سوف تعطى فقط عشرة فى المائة من شخصيتك. إن الأفلام الجيدة تحصل على جمهور أقل، لكنها تحصل على الأكثر من كل متفرج"[٢٠]. إن الشعور بفيلم، الشعور بمشاعره (المفكرة) تجاه موضوعاته، يكاد أن يكون غيوراً من تفكيره، كما يكتب ليوتار: "الشعور هو الترحيب الفورى بما يتم إعطاؤه"[٢١]. والمتفرج يرحب على نحو حدسى بالمعنى المؤثر عاطفياً للفيلم[٢٢].

التفسير الفيلموسوفى

بعد الربط بين الشكل والقصد المفكِّر من خلال مفهوم التفكير السينمائى، فإن الفيلموسوفى تشجع شكلاً شخصيًا وذا رأى محدد من التفسير السينمائى. والفيلموسوفى تحاول أن تعبر عن الأحاسيس التى يشعر بها المتفرج خلال الفيلم: بالتوجه إلى رد فعل إنسانى لكنه ليس خامًا - جماليات إنسانية مفكِّرة - أقل روحية من كونها تهتم بالعلاقات بين البشر، وتفضل ما هو عاطفى على ما هو تقنى (لكنه مايزال ملازمًا للتاريخ الشخصى للمتفرج وللسياق التاريخى،[٢٣] ومتكاملاً مع استجابات المتفرجين الآخرين). والتفسير هو تطوير المعانى التى "نشعر بها"، إلى معانى جديدة وأكثر مغزى. لكن هذه ليست بالضرورة على علاقة مع المعانى "العميقة" أو "الضحلة"، وليست فى صف واحد مع أى موضوع أو نص فرعى. ببساطة يجب أن

تتم تغذية التفسير بالتجربة، والأفلام الحركية الممتعة ملائمة لهذا النوع من التفسير، لأنها تنكر فى العادة التفسير الخاضع للحبكة. وأيضًا الأفلام السيئة التى تدور حول موضوعات جادة، وإذا كان الفيلم يعطى فقط معلومات وليس اندماجًا عاطفيًا فإن التفسير الشخصى سوف يكشف عن هذا النقص. والفيلموسوفى لا ترجئ المعنى ولا تذعن له (مثل الشكلانية)، ولكنها تقدم تكاملاً بين الشكل و(إمكانيات المعنى) – وعندما يقوم الكاتب بتأجيل المعنى المؤثر الذى يتم الشعور به، فإنه يجب عليه ألا يقدم "رأيًا" فى معنى الفيلم. والكتابة حول فيلم هى أيضًا كتابة حول رغباتنا واهتماماتنا، وكل متفرج يقدم مشاعره حول التفكير ذى المعنى بالنسبة إليه – وليس هذا معناه أن نقول دائمًا أن الفيلم يفكر فى "كذا وكذا"، لكنه يفكر فى كذا "معى". وتفسيرنا الفيلموسوفى هو رأينا فقط فيما يعنيه فكر العقل السينمائى فقط عند نقطة معينة. والمتفرج يصنع حقيقته الخاصة عن الفيلم (بأن يتجاهل الموضوعية)، وهكذا يصبح "رأينا" هو مجرد تفسيرنا "الطبيعى" المباشر للفيلم.

إن "ترتيب" الكلمات فى الكتابة الفيلموسوفية مهم للغاية. ولكى تتعقب وتطارد ما لا يمكن وصفه بالكلمات، فيجب أن يتحرك النص، أن يتم مدّه إلى أقصى حد لكى تصل إليه. والأدوات المتعلقة بفنون الأداء تساعد على الكشف عن تجربة الكاتب، ولتأخذ مثالاً من الصفحة البيضاء عند لورانس ستيرن فى "تريسترام شاندى"، أو حروف الطباعة المشوهة عند صامويل ريتشاردسون فى "كلاريسًا"، فهى محاولات للكشف عن حالة ذهنية من خلال النص، كذلك الطباعة المشوهة فى مجلات مثل "راى جَنْ"، أو الكتابة الفضفاضة عند جاستون باشلار، إنها تدفق ينسج المعالجات معًا، ومع ذلك فإنه يظل صارمًا وذا معنى. وكمثال ففى "منزل أوراق الأشجار" لمارك دانييلسكى، فإن النص يصعب متابعته (إنه يدور حول الصفحة ذاتها) عندما يدخل البطل فى لغز يجد أن من الصعب عليه أن يمضى فيه. والترجمة الفيلموسوفية المتعلقة بفنون الأداء للتفكير السينمائى يجب أن تكون جمالية، ومرنة، ومسرحية، وتستخدم المجاز الذى يحوّل واقع المظاهر.إن كل ذلك يمكن أن يزخرف بواسطة الآراء، ولكن الآراء المصاغة والتى يتم الإشارة إليها من خلال انفتاح الفيلموسوفى. إن لغة هايدجر الشاعرية،

وأصوات كيركيجارد النصية، ووجهات نظر نيتشه الأسلوبية، ولغة فيتجينشتاين العادية، وفكرة ديريدا عن الكتابة الفلسفية، تقود جميعًا إلى أن نرى أنه إذا كان على الكتابة السينمائية أن تصبح فيلموسوفية، فإنها تحتاج إلى أن تدرك مصطلحاتها الخاصة، وتشتمل على طبيعة متعلقة بفنون الأداء لكى تقترب بأكثر مما تستطيع من تجربة الصورة المتحركة(٢٤). إن الفيلموسوفى تحاول بشكل عضوى أن توحد "الشكل والمضمون" فى فكر المتفرج، والحجة المتعلقة بالكتابة السينمائية موازية لذلك: إن شكل كتابتك هو أيضًا مضمونها. ولكى تكتب بإدراك لصوت ومظهر الكلمات فيجب أن تسمح للجمل والفقرات أن تحمل ما هو أكثر من معناها الحرفى، وأن تسمح للأفكار بمزيد من الانطلاق. إن الحكمة المسجوعة تنمو فى الذهن أكثر من حكمة بلا أسلوب. إن "نص" المنشورات المعاصرة قد أصابه الركود ويحتاج إلى نوع من الإنعاش الاصطناعى-التصميم النصى، مثلما هو الحال فى كتاب دانييلسكى، الذى يحتوى على مسافات بين الكلمات.

ولكن تنمو الكلمات فى القارئ، فإنها يجب أن تظل فضفاضة فى معناها، ونفعية وتعتمد على السياق (إن لكل فيلم أفكاره المختلفة). والتفكير السينمائى يشجع المصطلحات الإنسانية، وبالإضافة إلى الخطاب غير المباشر المتعلق بفنون الأداء، فإن من المأمول أن تعاد إضافة الفيلم والكشف عنه. ولكن الأساس فى ذلك أن كل شىء يجب أن يكون فى اتجاه جعل المعلومات والمعرفة أكثر ملاءمة للفهم - مما يجعل التجربة أكثر قدرة على التوصيل والتواصل. إن لكل فيلم تفكيره المتعدد، لذلك فإنه يتطلب مزيداً من الطرق العملية للتعامل مع تجربة هذه التفكيرات العديدة، والفيلموسوفيون يجب أن يضخموا كلماتهم من أجل الاستجابة بصدق لفيلم حرك مشاعرهم، وانتباه الفيلموسوفى ليس المقصود به تقديم تفسيرات كاملة، لكن الفيلموسوفى يمكن أن تستخدم كخطوة أولى، كطريق إلى تفسير أعرض. والتفسير الفيلموسوفى يعمل ببساطة فى اتجاه اكتمال تجربة الفيلم. ومن أجل السماح برؤية الأفلام الصعبة على نحو جديد، ومن أجل الامتداد بسبب أن بعض الأفلام تحركنا، وتجعلنا نشعر بشكل معين، فإن مضمون الوصف يجب أن "يفتح" الفيلم لا أن يغلقه.

ويجب أن تعيد هذه التفسيرات القارئ إلى أفعال الفيلم، يجب أن تشير إلى هذه الأفعال في الكتابة، لتجعل المتفرج يريد أن يرى الفيلم مرة أخرى(٢٥). ومن أجل الإشارة إلى ما لا يمكن وصفه بالكلمات، فإن الكتابات يجب دائمًا أن تشير إلى قوة الفيلم. وبذلك فعند الكتابة عن فيلم يجب العودة إلى الفيلم لنجعل صوته مسموعًا(٢٦) – أن نعود دائمًا إلى الفيلم – على نحو نفعي وعملي، لنشير إلى أن لقاء الكاتب سوف "ينتج عنه مزيج" من التفكيرات. إن هذا يتعلق أيضًا بالطبيعة الشخصية للكتابة الفيلموسوفية، من ناحية فيما يتعلق بتفسير التجربة الشخصية، ومن ناحية أخرى بإقرار أن هذه التجربة واحدة من تجارب عديدة.

إن كل شيء في أي فيلم يمكن تفسيره، لكن ليس لكل لحظة شكلية معنى، والتفسير الاعتباطي ممكن في كل الأحوال. لكن لكل فيلم تفكيره، لكن أيًا كان الاعتباط والتعسف في نوايا ومقاصد صانع الفيلم، فإن المتفرج لا يزال يستقبل علاقة بين السينما والموضوع، وأسلوبًا في تقديم هذه الأفكار يمكن أن يؤدي بنا إلى مكان ما في تفكيرنا (لقد شعرت أنني كنت أرى الشخصية "على هذا النحو"). وسوف يكون من المستحيل دائمًا أن ننظِّر المعنى لأفلام محددة، لكن الفيلموسوفي مهتمة بكيفية أن السينما "تخلق" المعنى من خلال الشكل (وليس ماهي هذه المعاني بالتحديد). إن هذا ينتج عنه كتابة لا تكبح الفيلم وتخنقه، لكنها تخلق له مساحة لكي يتنفس، وتسمح بفراغات ومفاجآت. والتفسير – في شكل تحديد (وخلق) المعنى ممكن فقط في أن يتتبع اللقاء مع السينما – إن "المعنى" ليس معيارًا مطلقًا وحاكمًا، إنه ليس نتيجة لقاء، لكنه ناتج ممكن. والكتابة الفيلموسوفية تجعل الفيلم "مستمرًا" بواسطة تمهيد تفكيره، و"بفتح" الفيلم للآخرين. إن الأمر ليس تثبيت المعنى (إذا كنت حقًا تستطيع ذلك)، ولكن أن "تكشف عن العناصر" التي صنعت المعنى الذي قد تكون قد شعرت به (أن تكشف عن الألوان والأصوات التي جعلتك تفهم الفيلم بشكل محدد). إن هذه الكتابات يجب ألا تفكك أو تمزق أحشاء الفيلم، ولكن تحاول أن تتأمل الفيلم في قوته وعواطفه ومشاعره، والإنصات إلى تفكير الفيلم، و"الإشارة" إلى القوة التي يملكها. يجب أن تكون المحاولة هي استمرار الفيلم من خلال الكلمات، أن نمتد بالتجربة السينمائية

بالنسبة للقارئ من خلال الكتابة التى تردد أصداء الفيلم. هنا تصبح مصطلحات هذه الكتابة فى غاية الأهمية، فى أنها يجب أن توصل الشعور دون أن تغلق التجربة: إنها يجب أن تضىء التجربة عندما يصبح القارئ متفرجًا على الفيلم المشار إليه، ويجب أن تنمو الكتابة وتتكثف عندما تعود إلى الاتصال بالفيلم الذى تتحدث عنه.

والتفسير الفيلموسوفى- الرأى داخل الكتابة المفتوحة - يركز على التفكير المؤثر عاطفيًا للفيلم. فلتأخذ مثالاً صورة ليد: فالفيلموسوفى أقل اهتمامًا بأى معنى رمزى أو إيمائى لليد فى هذا الموقف، لكنها تهتم بكيفية إظهار اليد: من أى زاوية، وبين أى صورة أخرى، ولأى مدة من الزمن، وفى أى ظل أو ضوء أو لون، الخ. وهكذا فإن الرأى حول هذا التفكير يدور حول إذا ما كان التفكير يتطابق مع طابع الموقف، أو كيف كان التفكير مبدعًا أو مرهفًا أو مبالغًا. إن تقييم فيلم يمكن أن يصبح سؤالاً حول التكامل: كيف كان التفكير متلائمًا مع أشكاله، كم كان التفكير مؤثرًا؟ هل كان التفكير ناعمًا أم خشنًا، تأمليًا أم حسابيًا؟ هل أتى من خلال الفيلم، أم هل جمَّد الفيلم ومسيرته لكى يلقى الضوء على تفكير ساخر غريب الأطوار؟ وعلى سبيل المثال فإن فيلم ألكساندر سوكوروف "الدائرة الثانية" يجذب تفكيره تجاه موضوعه، إن الفيلم يشعر بالموت والحزن "من خلال" الصورة: إن شابًا يجهز جثمان أبيه للجنازة، وفى بعض النقاط فإن الفيلم لا يستطيع التركيز فيما وراء اللقطات القريبة، ليكشف عن ويشعر بحالة حداد الابن. وفيلم "مولوك" لنفس المخرج حول هتلر وإيفا براون، يشعر بشخصياته من خلال الرمادى الكئيب، والبرود المثير للغثيان.

وفيما وراء هذه الكتابات، فإن الفيلموسوفى النقدية سوف تكون عملية تدريجية ومبنية على الحوار. إن الفيلموسوفى ببساطة تعلن عن إمكانيات الفكر السينمائى، ومن خلال المقارنة الجماعية فإن الفيلموسوفيين يعلنون عن تفسيراتهم الأكثر اتساقًا وإثارة للاهتمام. ويمكن دعم الفيلموسوفى بكل الاستراتيجيات التفسيرية التى يرغب الكاتب فى أن يجلبها إلى الفيلم. والكاتب السينمائى يمكن أن يستخدم المفاهيم الفيلموسوفية فى خلق المعنى وإضافة قراءة تعتمد على التحليل النفسى، لكى يقيم علاقة بين الفيلم

وسياقه أو محيطه، أو لكى يقترح كيف يخلق الفيلم مساحة من الأيديولوجية النقدية (متكاملة مع تحليل الأفعال، والحبكات، والديكورات، والدوافع، الخ). إن الأسئلة تدور مرة أخرى حول إذا ما كانت أفلام معينة تكون مثيرة للاهتمام، متفردة، وجميلة، وذكية... جيدة أم رديئة، تفسيرات مقبولة أو غير مقبولة، هذا ما يمكن الحكم عليه ببساطة بواسطة أى مجموعة من المتفرجين. والحقيقة (الأوسع) لفيلم ما، هى الحقيقة التى نجدها أكثر إثارة للاهتمام أو الانتعاش داخل هذه المجموعة.

لكن الكتابات الفيلموسوفية الموجهّة هى فكر الفعل الناتج على القارئ. ومفهوم العقل السينمائى، مع مشاعره وتفكيره، موجود لكى ينتج مصطلحات تتيح عيونًا أكثر قوة من الناحية الجمالية. إن الكتابات موجودة لكى تساعد القارئ (المتفرج المتوقع) على أن يرى السينما كتفكير وليس كتكنيك. وهدف هؤلاء الفيلموسوفيين، هدف الكتابة التى تعتمد على فنون الأداء، هى "التأثير" على القارئ، أن تجعله يشعر بأثر الفيلم على الكاتب. وكل فلسفة فيلموسوفية تضيف لطريقة القارئ، فى الانتباه، وتتيح الكلمات التى من خلالها يمكن للمتفرج أن يعايش الأفلام التى سوف يراها فى المستقبل. وفى الكتابة حول فيلم فإن وصفنا لتفكيره يجب أن يكون "مفيداً" للقارئ - يجب أن يوصل التأثير الذى شعرنا به، ويسجل تجربتنا عن الفيلم حتى يمكننا أن نغيرها لكى تتلاءم مع الآخرين ونجدد تجربتهم، ونعيد الحيوية للفيلم من أجل القارئ. إن تفسير السينما من خلال الفيلموسوفى يخلق علاقة جديدة بين السينما والمتفرج بالنسبة للقارئ[٢٧]. وعندئذ سوف يرى القارئ الفيلم "بواسطة" كتابة المتفرج الأصلى، وإذا "شعر" القارئ أن الفيلم غير الكاتب، فإنه عندئذ سوف يرى الفيلم من خلال طابع هذه الكتابة. إن كتابة الكاتب الفيلموسوفى توصل مفاهيم تخلق طريقة جديدة فى الانتباه، وتصبح هذه الكتابة حدثًا، لقاءً مع السينما، شيئًا يغير القارئ لذلك فإنه يغير الفيلم.

الفصل العاشر
الفيلموسوفى

"إننا نشمل الأفلام بداخلنا. إنها تصبح شذرات مما يحدث لى، مزيداً من البطاقات فى ذاكرتى، دون أن تدل على مكانها فى المستقبل. وهى مثل ذكريات الطفولة التى لا يُقدِّر أحدٌ غيرنا قيمتها، ولا يمثل مضمونها شيئًا بالمقارنة مع أهميتها التى لا يمكن التعبير عنها بالنسبة لى".

ستانلى كافيل (١٩٧٩)[١]

فى القرن الماضى يمكن أن يقال أن الفيلموسوفى أصبحت سينمائية، كما أصبحت السينما فيلموسوفية - وهذا الفصل يهدف إلى النظر فى هذا اللقاء بين الصورة والكتابة. والفيلموسوفى هى دراسة السينما كتفكير، لهذا فهى تمتد إلى دراسة التفكير السينمائى "الفلسفى"، بالإضافة إلى فلسفة العقل السينمائى والتفكير السينمائى. وإن جزءًا مما يريد كاتب هذا الكتاب إثباته هو أنه من أجل تفلسف الفكر السينمائى، فإنه يجب على المرء أولاً، وبشكل عملى كفء، أن يعمل من خلال تفكير السينما، أن يوضح كيف يمكن بالفعل أن يقال أن السينما "تفكر". إن من السهل جداً أن نستخدم "التفكير السينمائى" كمقدمة منطقية، دون أن نوضح ونفسر بالضبط حقيقة "كيف" أن السينما تفكر. ومن خلال العمل بشكل تطبيقى على نماذج من الفكر السينمائى فإن هذا يعنى أنه عندما نصل إلى نقطة وضع تأكيدات حول إمكانيات السينما الفيلموسوفية فإننا يمكن أن نفهم حدث الفيلموسوفى بشكل أكثر وضوحًا بكثير. ومن خلال تعقب التفكير السينمائى عبر الأشكال السينمائية، فإن نماذج فلسفة

السينما (الأفلام الفيلموسوفية) يمكن أن تمتد جذورها فى هذه الأشكال والأفعال التى يمكن تمييزها. ومن أجل تأسيس لهذه الفلسفة التى تعتمد على الصور فإننا يمكن أن ننظر إلى الطريقة التى كانت بها الفلسفة - كمشروع للكتابة - تحاول تدريجيًا أن تهرب من حدودها الأدبية الخاصة بها، وتوجه نفسها تجاه النظر فى مشكلاتها "عن طريق الصور". لذلك فإننى فى هذا الفصل سوف أحاول البرهان على أننا نستطيع تعقب خط من الكتابة الشاعرية المتأملة لذاتها لفلاسفة مثل نيتشه وديريدا، ومن خلال التفكير التأملى عند هايدجر، وصورة الفكر عند دولوز وآخرين، لكى نصل إلى تفكير ما بعد ميتافيزيقى للسينما. أى أنه عند "نهاية" الفلسفة تكمن السينما.

ما أريد تأكيده هنا هو أن السينما تمنح "مستقبلاً جديدًا" للفلسفة. إن الفيلموسوفى ليست أفضل من الفلسفة، لكنها نوع آخر من الفلسفة، حدث فلسفى حدسى ومؤثر عاطفيًا. وعند نهاية الفلسفة، وفيما وراء (أو بالأحرى "خارج") القدرة الفلسفية، فإن الفيلموسوفى ببساطة هى طريق واحد منفصل للفلسفة. هناك الكثير من العمل تم إنجازه حول تأثير الفكر السينمائى عند دولوز على الفلسفة، وإننى فى حاجة إلى التأكيد مرة أخرى على أن هذا الكتاب مهتم أساسًا بتوضيح التفكير السينمائى على الدراسات السينمائية وعلى متفرجى السينما. ومزيد من التعليق على كتاب "سينما" لدولوز لا يبدو أنه سوف يعزز أو يضىء "تجربة" السينما بقدر ما يستطيع. إن هناك البعض يقومون ببساطة بدراسة عمل دولوز فى السينما "من أجل" تطوير فلسفى فى المفاهيم لدراسات دولوز، بدلاً من تطوير تجربة مشاهدتنا للأفلام. لهذا فإن الفصل الأخير سوف يهتم بالجانب الأكثر فلسفية فى موضوعنا، لكننى مازلت أريد أن أحتفظ بثمار هذه الفلسفة مرتبطة "بمشاهدة الأفلام". وعلى سبيل المثال، ما هى الطرق العملية التى يمكن بها أن نستخدم هذا الجانب الفلسفى فى السينما لكى نصنع أفلامًا تعمل من خلال هذه الأفكار والمشكلات؟ وكيف يمكن لهذا التنظير حول الصور الفلسفية أن يساعدنا على فهم السينما المعاصرة؟

الفكر والمجاز

هنا نظرة سريعة فى البداية على الأنماط المختلفة من تفكيرنا. إن فكر التجربة، وفكر اللغة، وفكر المفاهيم، لن يتراتبوا فى سلسلة أهمية أحدها على الآخر، إنها مجرد أنماط مختلفة من الفكر، حيث عقولنا مركب (أو مزيج) من قوى الفكر الحرة أو المقيدة. فى البداية فإن فكر الطفولة الساذج يصبح بالتدريج تصنيفيًا ولغويًا، لينتج فكرًا مفهوميًا مجردًا وناضجًا. و"فكر المفاهيم" نظرى وشامل ومدرك، ويخلق النظام من الفوضى. وبشكل عام فإن الفلسفة تتطور من خلال تطبيق هذا الفكر المفهومى البشرى. و"فكر اللغة" هو الأكثر فائدة واستعمالاً، فاللغة تساعد (وتوجه) فكر المفاهيم، وتتيح المفردات للتفكير. إن اللغة تساعدنا على أن نكتشف الأشياء، وتوجيه إدراكاتنا والتحكم فيها. أما "فكر التجربة الحدسى" فهو القاعدة لكل الفكر البشرى، لكنه لا يقتصر على زمن "قبل" فكر المفاهيم، وإنما يعمل طوال الوقت، حتى لو كان له فى الأساس دور مكبوت. والإدراك حكم وليس مجرد شعور، وهذا الفكر الخام شبه البدائى يستمر فى وحول فكر المفاهيم وفكر اللغة (كما أن صور الحركة عند دولوز تحدث حول وبين صور الزمن). والمهم بالنسبة لمناقشتنا هو أن هذا الفكر الحدسى يعتمد على الصورة.

وبالنسبة لأرسطو، وديكارت، ولوك، فإن الصور الذهنية تشبه الصور بالطريقة التى تمثل بها الأشياء فى (ومن) العالم. إنها تنسخ أو تحاكى ما نراه بشكل عادى. لكن فلاسفة العقل تساءلوا عن (وتشككوا فى) بنية الصور الذهنية. كيف لهذه الصور أن تكون تصويرية إذا لم نكن "نراها"؟ كيف تكون تصويرية وهى فى الأغلب (البعض يقول: دائمًا) غير محددة؟ لعلها ليست تصويرية، لكننا نعايشها بطريقة مماثلة للرؤية. إننا قد نقول أن الصورة الذهنية هى مسجل الفيديو الموجود فى أعيننا، ويمكن إعادة تشغيل الصور بها - حاول على سبيل المثال أن ترسم صورة لما حدث لك بالأمس: إلى أى حد يكون هذا الفيلم الذهنى واضحًا؟ لكن الأكثر أهمية هو أن هناك معرفة تبقى فى صورنا الذهنية عن الأشياء، كأنه رجع الصدى - التواصل مع الصورة والتى

تتجاوز المعرفة. كما أن الصور تغذى المخيلة الإبداعية أيضًا (إبداعية من "خالق الصور")، وبالنسبة لمارسيل ليربيير، السينمائى وصاحب النظرية التجريبية، فقد كتب فى عام ١٩١٩ أن الصورة: "ليست أكثر من تجلى للخيال"(٢). وأحيانًا ما تتم رؤية الخيال على أنه مصدر كل معرفة، وأنه جوهرى للإنتاج الحدسى للحقيقة، وهو قبل كل شيء إعادة اتصال شاعرية مع العالم (إن المسح الطبى الذى يتم للمخ يوضح أجزاء مشابهة على نحو واضح تشترك فى الرؤية والتخيل)(٣). واللعب الحر للخيال – والقدرة على تخيل أى شيء "تقريبًا" – هو الذى يتيح نوعًا محددًا من تقدم المفاهيم، واختيارًا للأفكار من خلال الصور. والطريق من الخيال إلى الشعر إلى المعرفة ليس مباشرًا أبدًا، لكنه قوى فى العادة. وهكذا فإنه يمكن لنا أن نرى أن الصور "جزء" من معرفتنا. إننا نرى بنفس الطريقة، لكننا نحصل على رؤى مختلفة (الإدراك هو استخلاص المعنى من الصورة). نحن كائنات جمالية (ليس فقط عندما نتأمل الفن)، والتجربة الجمالية هى "طريقة صادقة وفعالة للمعرفة". وأى نظرية للتفكير تحتاج إلى أن تأخذ فى اعتبارها هذا الانتباه الجمالى الدائم الخاص بنا. وهكذا فإننا عندما نصل إلى مناقشة "كتابة" الفلسفة، فإننا يمكن أن نبدأ فى رؤية أن الصور قد تكون قادرة على أن تلعب دورًا مهمًا. والطريق إلى هذا الإدراك يمكن رؤيته فى الامتداد بالمصطلحات الفلسفية لكى تشتمل على الأفكار، ورفض الفلسفة "للتفكير". و"التفكير" عند مارتين هايدجر يدور بدرجة أقل حول المجادلة والبرهان، بينما يدور بدرجة أكبر حول الشعر والتأمل، بينما التفكير عند فيتجينشتاين هو الذى أنشأ مشكلة "نهاية الفلسفة"، وتساءل حول إذا ما كان حدثًا ينهى الفلسفة بالفعل أو أنه حدثٌ داخل الفلسفة يساعدها على الاستمرار (إن الفيلموسوفى تعمل فى الفجوة التى تفصل بين هاتين الإمكانيتين). وكلما اقتربت الفلسفة من هذه "النهاية"، فإن هذا التفكير الفضفاض والمصطلحات المجازية هى ذاتها التى تطور دعائم الفكر على نحو براجماتى، حيث كل منها يميز اتجاهًا مختلفًا يمكن اتخاذه.

وباستكمال عالم أرتور شوبينهاور، فإن فريدريك نيتشه دمج الواقع والتمثيل فى "الإرادة"، ودرس العلاقة بين المفاهيم والواقع (المزيج الذى يقدم فى العادة "الحقيقة"):

فليست هناك ورقة شجر تطابق القالب النظرى، المفهوم،لـ"ورقة شجر". وهكذا فإن المفاهيم تعمل مثل المجاز، وتغير تجربتنا للعالم. والكتابة الفيلموسوفية تستخدم المجاز سواء فى الإقناع أو خلق المفهوم، والفلاسفة التحليليون يقولون إن الفلسفة الأوربية مليئة بالمجازية الخيالية وهو ما يؤدى إلى ضعفها، وهى ذاتها تفضل "المباشرَة" على غير المباشرَة ، فى نفس الوقت الذى تخفى فيه قفزاتها فى مصطلحاتها. إن اللغة المجازية يمكن أن تستخدم على نحو واضح: بوعى الذات، وربما بسخرية، ويمكن أن تستخدم على نحو غير واضح: من خلال الوعى، ولكن برهافة. إن بناء المجاز ذو علاقة بهذه المناقشة فقط فى مساعدتنا على فهم استخدام الفلسفة للمجاز. إن المجازية توجد فى الفجوة بين مصطلحين أو أكثر بينهما علاقة. على سبيل المثال: "جون نمر". إن المجاز لا يمكن أن يكون له معنى واحد، لأن ذلك سوف يتناقض مع تعريفه. إننا لا نستطيع عندئذ أن نتحدث عن أى مرجع لتعبير مجازى، ولكن نتحدث فقط عن المنطقة التى يتوجه إليها – فى هذه الحالة الصفات الحيوية لرجل. إن المجاز قد يعنى هذا، أو قد يعنى ذاك، لكن له معنى. وفى الحقيقة أن المجاز يعمل لكى يفتح إمكانات المعنى: إنها موجودة لكى يقوم القارئ "بإكمالها". وجورج لانكسون ومارك جونسون فى كتابيهما "المجازات التى نعيش معها" يقولان إن معظم فكرنا المفهومى يقوم على بناء مجازى، وإن المفاهيم تعتمد على أحدها الآخر بشكل مجازى. وبرغم أنهما يقولان إن النظم المفهومية المجازية تقف على أرض حرفية، فإنهما يجدان – لأننا نستخدم المجاز لكى نفهم العالم والأفكار – أن الحقيقة تعتمد على المجاز لكونها تقوم على الفهم – لذلك فإن المجاز يمكن أن يكون صادقًا وذا معنى.

لكن هل "يجب" على الفلسفة أن تحاول مخاطبة قلوبنا وعواطفنا – لكى تجعلنا نشعر بحجة ما؟ هل اللغة الشاعرية ملائمة لتأسيس ما هو جديد فى عقل المرء، إذا لم يستطيع الكاتب أن يتحكم فى معنى التعبير اللغوى؟ هل يجب على الفلسفة ألا تكافح من أجل لغة شفافة واضحة لا تقف فى طريق الأفلام التى يراد توصيلها، بدلاً من أن تكون غير محددة على نحو مزعج؟ لماذا يجب علينا أن نكون غير مباشرين، وملتوين، وغير دقيقين، وغامضين، وملتبسين، ومن ثم غير محددين فى نتائجنا؟ إننا يجب أن

نبدأ بأن نسأل كيف أن الوصف المجازى يثير الإشكاليات داخل الكتابات الفلسفية. هل عدم تحديدها يعوق تدفق الفهم، مما ينتج عنه "عدم الكفاءة"؟ وكما كتب لاكوف وجونسون، فإن المجاز يشير بوضوح إلى أسطورية الموضوعية الفلسفية "التى تفشل فى تفسير طريقة فهمنا لتجربتنا، وأفكارنا، ولغتنا(٤). إننا يمكن أن نرى كيف يستخدم المجاز "لبلورة" الموضوعات المجردة، وبذلك فإنه يساعدنا على التجسيد بالصور لحجة بعينها، لأنه - وبعد كل شىء - فإن فهمنا يتغير عادة على نحو غير مباشر. إن المجاز يوضح، إنه عقبة للتفكير أقل من العدسة المكبرة. والمفاهيم والنظريات المركبة يتم تحريرها وانعتاقها فى النهاية فقط من خلال التغليف أو التلخيص المجازى.

إننا قد نتساءل الآن إذا ما كانت المنطقية والمجازية متعارضتين؟ إن المجاز يمكن أن يمتع الحواس، لكن هل يمكن الاعتماد عليه فى تأسيس تعليمات؟ كيف يعمل المجاز فى الكتابة الفلسفية هو سؤال تمكن الإجابة عليه بطريقة إيجابية. إن المجاز يمنح الحياة لعمل، يجعله حيويًا ومصورًا. والمجاز الجيد هو صندوق باندورا، تتدفق منه التفسيرات الموحية (أرجو أن يكون المجاز الذى استعمله يقوم بذلك)، وهى التفسيرات التى تقودك إلى مكان يشعر فيه الكاتب أنه سوف يدلك على المعنى. وبعض التشبيهات يتضح أنها يمكن إعادة استخدامها على نحو مثمر، (مثل "اللوح الخالى من الكتابة" الذى يصف لوك به العقل قبل أن ينطبع عليه أى شىء). إن ريتشارد رورتى يقول إن المجاز يجب أن تتم رؤيته "كمصدر ثالث للتصديق" لأنه حتى إذا بدا أنه "صوت من خارج المكان المنطقى" فإنه فى الحقيقة "دعوة لتغيير لغة المرء وحياته"(٥). والعلاقة بين الفلسفة والمجاز يمكن إذن رؤيتها على أنها تكاد أن تكون جدلية، فى قدرتها على تلاعب كل منهما بالآخر لكى يخلقا التوتر، مما يؤدى إلى فكر "جديد". وعلاوة على ذلك، فإن الفلسفة تدور حول التصديق والمواضعات التى يجب توصيلها، لذلك فإن المجاز مهم للكتابة الفلسفية لكى يعطى القوة والحياة لذلك الفعل من التوصيل والتواصل(٦). إننا يمكن عندئذ أن نستنتج أنه إذا كان على الكتابة الفلسفية أن تكون فعالة فإنها يجب أن تكون مقنعة على نحو كفء، إنها ليست مجرد موجودة، لتهمس لنا لنتلقفها ونمارسها. ومثل الصور والتشبيهات فإن المجاز يبدو أنه يخلق صلة مباشرة مع

القارئ، وداخل الكتابة الفلسفية فإن المجاز يعمل أيضًا لكى يدعو القارئ إلى التقييم، بدفع الخطوط المختلفة للبحث حتى نستطيع أن نتحقق ونبنى على نحو فعال.

نيتشه وديريدا

فى محاضرة خلال سبعينات القرن التاسع عشر، وتحت عنوان "علاقة المصطلحات البلاغية باللغة"، وضع نيتشه بعض التعريفات للمصطلحات البلاغية، كرد فعل على سوء فهمها باعتبارها "غير طبيعية". وفى الوقت الذى أقر فيه بأنها "تجذب أساسًا الأذن، لكى ترشوها"، فإن نيتشه أشار إلى أنه "من الواضح أنه لا توجد "طبيعية" غير بلاغية فى اللغة يمكن أن تجذب المرء، فاللغة ذاتها نتيجة للفنون البلاغية الخالصة، وهى تقوم مثل البلاغة على القليل من الصدق، على جوهر الأشياء"[٧]. إن نيتشه يحاول التأكيد على أن كل الكلمات مجاز، وأن كل اللغة مجازية، وأن العلاقة بين الكلمة والشىء غير مباشرة ومجازية. لذلك فإن الحقيقة عند نيتشه ليست إلا وهمًا، أو "جيشًا متحركًا من المجاز والاستعارة والتشبيه بالإنسان، أى أنها باختصار محصلة للعلاقات البشرية التى تم نقلها والإيمان بها والإعلاء من شأنها على نحو شاعرى وبلاغى، وبعد الاستخدام الطويل لها تبدو متماسكة وذات قوانين وتربط أمة من الأمم"[٨]. إن نيتشه فيلسوف داخل الفلسفة. إنه ينتقد الفلاسفة الآخرين لتفضيلهم "حفنة من "اليقين" على شحنة كاملة من الإمكانيات الجميلة، الفلاسفة الذين "يموتون من أجل لا شىء مؤكد بدلاً من شىء غير مؤكد"[٩]. إن الطريقة التى يفكر بها نيتشه فى البحث الفلسفى يمكن التحقق منها من خلال تفسيره وتفكيكه للادعاءات التقليدية للفلسفة - بإظهار أنها تقوم على "أسس بلاغية خالصة".إن نيتشه يؤكد أن المعرفة الكاملة والجوهرية للعالم لا يمكن الوصول إليها لأن هناك حجاب اللغة بينهما، لذلك فإنه لا يمكن أن يوجد تعبير كافٍ عن "الواقع"، وحتى الحاجة إلى طريقة عادية كفء للتعبير تبدو حاجة بلا معنى. إن هذا التفكيك للغة الميتافيزيقية يضمن الخطوة التالية لإعادة تقييم نيتشه للقيم.

وفى بحثه المعنون "عن الحقيقة والكذب فى الإحساس خارج الأخلاقى" فى عام ١٨٧٣ يستمر نيتشه فى عرض العلاقة بين الكلمة والشىء (وبالتالى الفلسفة ومفاهيمها) على أنها غير مباشرة ومجازية: "إن الغطرسة المرتبطة بالمعرفة والإحساس تضع ضباباً يمنع الرؤية فوق عينى وأحاسيس الإنسان، وتخدعه فيما يخص قيمة الوجود بأن تزرع بداخله أكثر التقديرات إطراء لوظيفة المعرفة"[١٠]. إن شيئًا مثل "الحقيقة" ليس شيئًا موجوداً لكى يتم "اكتشافه" أو العثور عليه، "لكنه شىء يجب خلقه... كعملية لا تنتهى، كقرار فعال، وليس مجرد الوعى بشىء هو ذاته محدد ومتماسك"[١١]. ولا يهدف نيتشه إلى تحديد طريقة للخروج من اللغة، ولكن فقط فإنه جنبًا إلى جنب تطور الوعى فإنه يجب أن يتم "تحول" موازٍ للغة. وبرغم أن نيتشه لا يبدو أنه يسمح بوجود ما هو عقلانى (الذى يطلق عليه القنا ع المبجَّل) وما هو حدسى معًا فى شخص واحد، فإن رابطة بشكل ما بين الصرامة اللغوية والتفسير الجمعى يمكن أن تكون الطريقة الوحيدة للوصول إلى التوائم – على نحو قابل للفهم – مع عمل نيتشه.

وهدف اللغة فى رأيه ليس توصيل الحقائق المجردة، وإنما توصيل العواطف والأحكام الفردية. ويشير نيتشه إلى أننا فى الحقيقة لا نعلم ما نعتقد أننا نعرفه بسبب أن اللغة (هى بالنسبة له فعل من أفعال الاختصار) "تقف فى الطريق". ويجد ريتشارد رورتى أن هذا الخط من الفكر يتلاءم مع رؤيته للغة الفلسفية أنها ليست عقلانية خالصة، لكن يتم خلقها بواسطة تاريخ من المفكرين. إنه يجد أن الكتَّاب من هذه الطبقة:

"يسمحون لنا بأن نشعر بقوة المجاز الذى يستخدمونه فى الأيام التى تسبق تمهيد الطريق لها لكى تصبح حقائق حرفية، قبل أن يتغير استخدام هذه الكلمات ليصبح معانى معتادة للكلمات... ليس أن نعيد نسج معتقداتنا ورغباتنا ولكى تذكرنا فقط بالمصادفات التاريخية"[١٢] فى الفلسفة.

هل نستطيع "إنقاذ" هذه المخططات من المفاهيم المشبعة بالبلاغة؟ فى دراسة أصول الكلمات وتاريخها لهذه الكلمات المجردة باعتبارها "قوة" أو "مادة"، فإن المرء سوف يجد أدوات الميثيولوجيا المجازية، لتقودنا إلى التعرف على أنه قد لا يوجد "فكر

خالص". (ربما كانت الطبيعة المجازية للغة هى التى جعلت الميتافيزيقا ممكنة). إنه يبدو أنه ليس من خلال الكتابة، وليس من خلال حتى الفكر، يمكننا أن نتغلب على الأصل المجازى لكل البحث الفلسفى، وأن أفكار الفلسفة يمكن عرضها "كتاريخ للمجاز"، وهنا سوف نصطدم بحدود معرفتنا.

وعلى سبيل المثال، ففى كتاب فيتجنشتاين "مباحث" هناك العديد من الأصوات: الساخر، والكوميدى، والصارم، لكنها ممتزجة دائمًا معًا، تتدافع لكى تضع نفسها أمام انتباهنا. ويكتب فيتجنشتاين، كما قال هو نفسه فى "الثقافة والقيمة"، أنه بقدر الاقتراب من نوع من الشكل الشاعرى الجمالى، فإنه لا يقوم بتعليم منهج يجب أخذه على نحو جامد[١٣]. إن اللغة المنطقية الحرفية لا تمتد بما فيه الكفاية بالنسبة لأهدافه، بما يجعلنا "نفكر" بطريقة مختلفة أكثر اتساعًا. إنه يدرك أنه لا توجد رابطة مباشرة بين الفلسفة ومعتقدات الجمهور، وهذا التعرف يظهر فى محاولته "الإشارة" إلى "الحقيقة" وليس تقريرها. والكتابة الفلسفية تستطيع أن تستخدم التعبير المجازى بطريقة "جديدة"، ويمكنها أن "تصور" المشكلات، وبذلك فإنها توسع من المعانى، لتطلب منا أن نستخدم "تفكيرنا" إلى مدى أبعد بكثير. إن الكتابة بالمعنى الضيق ليست إلا نقشًا للخطوط على ورقة، لكن الكتابة بالمعنى ما بعد التفكيكى عند ديريدا هى بالفعل "فى" مواضعات البناء الاجتماعى، وموجودة "قبل" مظهر النقش للخطوط، وهو ما يعنى أن الكلام "يتضمن" الكتابة بالفعل. واللغة عند ديريدا "تصبح" كتابة، تملك اكتمالاً غير موجود فى "اللغة"، لأنها تدل على "ليس فقط الإيماءات الفيزيقية للكتابة أو النقش بالصور، وإنما أيضًا شمولية ما يجعلها ممكنة"[١٤]. وهكذا فإن الكتابة يمكن رؤيتها كنوع من "النقش"، ليس فى قدرتها على "التمثيل" أو التجسيد، ولكنها فى أصلها"[١٥].

لقد كان ديريدا يشك فى قيمة "الحقيقة"، وجادل فى أنه يجب علينا أن نستمر فى الطريق الذى بدأه نيتشه، ونضع المسائل البلاغية والفيلولوجية (المتعلقة بفقه اللغة) فى تاريخ الفلسفة. وفى الحقيقة أن تاريخ الميتافيزيقا قد جعل البحث الفلسفى مستحيلاً: "إن شيئًا من هذا الحضور للمعنى، من هذه الحقيقة والتى هى الموضوع الكبير الوحيد

بالنسبة للفيلسوف، "يضيع" فى الكتابة"، ومن ثَمّ ومن أجل البقاء داخل الميتافيزيقا المتمحورة حول الكلمات فإن "الفيلسوف يكتب ضد الكتابة، يكتب لكى يستفيد من الفقدان فى الكتابة، وبهذا الفعل ذاته فإنه ينسى وينكر ما "يحدث" بواسطة يده... لكى يمحو وينسى أنه عندما يتحدث فإن الشفرة موجودة فى البذور"[١٦]. إن ديريدا هنا يؤكد مرة أخرى أن بلاغة الكتابة "تحدث" ببساطة وعلى نحو لا يمكن الهروب منه. ويقف رورتى إلى جانب ديريدا بالعديد من الطرق، ومع ذلك فإنه يشعر أنه قد استخدم مصطلحاته بدلاً من مصطلحات الفلسفة، ليجد أن استخدام ديريدا للمصطلحات مثل "أثر" أو "خط" أو "رسم" قريب إلى الفلسفة البنيوية للغة، وقريب إلى فلسفة دينية أونطولوجية، فى أنها "يمكن أن تُرى ولا تقال، يؤمَن بها ولا تُعرف، تُفترَض مسبقًا ولا تُذكَر"[١٧]. وبينما كل أشكال الفلسفة عند ديريدا هى آثار "للكتابة"، فإنها عند رورتى أنواع من "السرد". إن هذا يسمح بأن يجعل تاريخ الفلسفة متماسكًا، ويتحاور مع الفلسفة باستخدام نفس المصطلحات، وأن "يعيد تشكيل تيمات" هذه المشكلات الخاصة بالفلسفة، والتى تحاول أن "تخلق مفردات متفردة، كلية، مغلقة"[١٨].

وهكذا فإن بلاغة الفلسفة تتحرك إلى مستوى أقرب فى محاولة "لتصوير" المشكلات والأفكار من خلال الكلمات[١٩]. وبالنسبة لنظرية ريتشارد دينست فإن "نوعًا شديد الحركة من الممارسة الثقافية" قد تم فهمه على أنه "اختراع المفاهيم، أو بشكل أكثر دقة اختراع الصور النظرية"[٢٠]. والكتابة المطلوبة من أجل اكتشاف الصورة، مثل تلك التى تحاول أن تحاكى الصورة، هى الكتابة التى تتدفق بمزيد من الحركة. ومجرد وضع السؤال حول كيف للغة أن تصبح أكثر تصويرًا، يستدعينا إلى مجموعة كاملة جديدة من الاحتمالات. إن الصورة تصبح كتابة، "بطريقة تكشف عن أصل الفكرة، وماذا تم فقده خلال عملية الإنتاج" كما كتب سيجريد فايجل[٢١]. أما والتر بينجامين فقد كتب عن التفكير بالصور - استخدام الصور للتفكير: على سبيل المثال، إن تلك هى الصورة الوحيدة التى يمكن بها فهم الماضى. إن هذه الصور داخل الأفكار، هذه الصور الأفكار فى الكتابة، تحاول أن تكشف عن الأفكار بطريقة أكثر مباشرة عن السابق.

إن "الفلسفة" عند هايدجر هى الميتافيزيقا أو العقلانية الغربية. وبالأحرى فإن التفكير ليس مهتمًا أساسًا بالتعريفات والحجج المنطقية. وإذا كانت الفلسفة هى التعليم، فإن التفكير هو التعلم - التعلم الذى يوضح أبنية الوجود. وعند نقاط عديدة أعطى هايدجر "تعريفات" نهائية مختلفة للتفكير: أنه القلب والذاكرة، وهو الإخلاص وإحياء الذكرى، الشكر والعطاء، الذاكرة والنبوءة. إن ذلك هو التفكير الذى يقيم قريبًا من الشعر والشعور المتأمل للذات وليس المنطق أو التصنيف. لكن التفكير عند قاعدته يلقى ضوءًا على الأشياء، ويغير من أشكال الأشياء. ويمكن للفلسفة أن تدعو التفكير لكى ينتبه للأشياء، لكن الفلاسفة عند هايدجر يحتاجون أيضًا إلى الانتباه إلى "فضاء" الفكر ذاته. وهكذا فإن مهمة التفكير هى "خضوع التفكير السابق إلى مصير مادة التفكير"،(٢٢) وبكلمات أخرى التعرف على أنواع معاصرة من التفكير المنطقى العقلانى، وتطور الأنواع المستقبلية.

إن الإنسانية قادرة على التفكير، لكنها نادرًا ما تفعل ذلك. وبالنسبة لهايدجر فإن التفكير المعاصر بلا أفكار - نحن نفكر أقل وأقل، أساسًا بسبب أن استيعاب المعلومات والتكنولوجيا يرفض مكانًا للتفكير (وهذا هو السبب فى حجتى ضد المصطلحات التقنية فى السينما). إن عدم وجود الأفكار هو "زائر غريب": "هذه الأيام نحن نتعامل مع كل شىء بأسرع وأرخص الطرق، فقط لكى ننساه بأسرع ما يمكن، فورًا ... والإنسان اليوم فى حالة هروب من التفكير. وهذا الهرب من الفكر هو أرض عدم وجود الأفكار"(٢٣). وعدم وجود الأفكار هو أيضًا فشل فى التذكر - فالذاكرة تجميع للفكر، هى انعكاس وتأمل للفكر. ويمكن أن نقول أن معظم الأفلام الجماهيرية هذه الأيام قد هربت بدورها من التفكير، مع إنكار مماثل لعدم وجود أفكار لديها، معتقدة أن بحثها يحتشد بالإمكانيات، لكنها فى الحقيقة ضعيفة فيما يخص التأمل. إن التفكير السينمائى عديم الأفكار (الذى لا يجب خلطه مع التفكير السينمائى الذى يكشف عن غير المفكَّر فيه داخل الفكر) هو عبد خاضع للدراما، يربط ويتحرك فقط حيثما يتطلب السرد الواضح.

وهكذا فإن هايدجر صنع تمييزًا بين التفكير "الحسابى" و"التأملى". والتفكير الحسابى هو طريقة لمجرد حساب الإمكانيات والاحتمالات بشكل اقتصادى، تفكير "لا يتوقف أبدًا ولا يستجمع ذاته"،(٢٤) إنه يستوعب ثم ينسى بسرعة. وهذا التفكير عادى، عقلانى، وبشكل ما علمى، وهو يحاول أن يخطط ويبحث وينظم ويستقصى. وبمصطلحات فيلموسوفية فإن التفكير السينمائى الحسابى سوف يكون فى أشكال جدلية خام، أو أفلام تمثل توصيل رسالة فى طريق ذى اتجاه واحد. إنه صناعة الأفلام التى تضرب المتفرج على أم رأسه برأيها، لتضعه داخل تعبيرية ضيقة خانقة، وهو التفكير السينمائى الذى يحد من قدر التفسيرات. لكنه ليس بالتحديد نوعًا سلبيًا من التفكير السينمائى - إنه ببساطة يمكن أن يكون أكثر صراحة فى توجيه انتباهنا إلى صور وأفكار محددة، محاولاً أن يجادل ويمنطق من خلال الصور والحركات. وأفلام أوليفرستون وبول توماس أندرسون يمكن أن تكون أمثلة هنا: مثل الألوان الاستراتيجية فى فيلم "جيه إف كيه"، أو الحركات المندفعة والتحولات السريعة فى "ماجنوليا".

وبالنسبة لهايدجر، فإن جزءًا من سبب ظهور الطرق الحسابية للتفكير البشرى هو التكنولوجيا، فالتكنولوجيا "أقرب" من الواقع، أقرب من الجمال أو الطبيعة أو الحياة، ونحن الآن نعايش التكنولوجيا قبل الواقع (أو نعايش الواقع من خلال التكنولوجيا). وهذه التكنولوجيا، والبعد عن الطبيعة، تهدد جذور الإنسان. وإن هايدجر يتنبأ بمستقبل حيث يكون الإنسان - فى كل طريقة لوجوده - محاطًا ومختنقًا بقوى التكنولوجيا. إننا نفكر أقل وأقل لأن استيعاب المعلومات والتكنولوجيا يرفض مكانًا للتفكير. إن هذا ليست له علاقة فقط بتجربة المتفرج مع تكنولوجيا السينما ووسائط الاتصال، بل يمكننا أن نراه أيضًا فى استخدام الصور التكنولوجية (المؤثرات الخاصة) فى السينما. إن الأفلام يمكن أن تنجرف بالمؤثرات الخاصة، تاركة لامكان للتفكير - إنها يمكن أن تكون طريقة سهلة وسريعة للإشباع.

لذلك فإن التفكير التأملى ضرورى للتفكير فيما هو قريب إلينا، وما يصبح مرتبطًا بنا - هذه التكنولوجيا. لذلك فإن حل هايدجر لتأثير التكنولوجيا هو طريقة للتفكير

يمكن بهدوء أن تقبلها أو تتركها، طريقة للتفكير تستخدم التكنولوجيا بدلاً من أن تدعها. والتفكير التأملي يسمح بالتكنولوجيا بقدر ما يتركها خارجه، ويطلق هايدجر على ذلك: "الانطلاق في اتجاه الأشياء"،[٢٥] هدوء في مواجهة التكنولوجيا المتحدية. ولأن التكنولوجيا تخفي معناها عنا، فإن الإنسان أيضًا يحتاج إلى "انفتاح على اللغز"[٢٦]. إنها هذين الموقفين يعطيان الإنسان رؤية لجذور جديدة، والتفكير السينمائي المرن يمكن رؤيته على أنه مجرد استخدام، يمزج بمرونة بين التكنولوجيا والحياة، يضيف أحدهما إلى الآخر أكثر من إقامة تعارض بينهما (ولتأخذ مثالاً من أفلام ديفيد فينشر، والأخوين واشووسكي، وحتى ديفيد لينش وديفيد كرونينبيرج). لكن التفكير التأملي ليس له دور فقط فيما يتعلق بالتكنولوجيا، إنه تفكير "يتأمل المعنى الذي يستقر في كل شئ"، وهو "يطلب منا ألا نتشبث بفكرة واحدة"[٢٧]. وهكذا فإن التفكير التأملي لا يؤكد على التفكير الحدسي الذي يقوم بالتلاعب الدائم بين الفكر والحجة، والطريقة البطيئة العميقة للانتباه التي تعيد إلينا جذورنا. ولكن كما يؤكد هايدجر فيما يتعلق بالإنسان فإننا يمكن أن نقول أن الطبيعة الجوهرية للسينما تأملية، وأن صناعة الفيلم الساذجة هي التي تكشف وحدها عن جانب حسابي، ذلك الذي يختزل السينما إلى قصة، إلى لغة، إلى تكنولوجيا. ومفهوم العقل السينمائي يعيد هذا التفكير السينمائي التأملي إلى قلب السينما، ويسمح لنا بأن نتأمل معنى ما يُحتمَل أنه يستقر في كل لحظة من التفكير السينمائي.

ومفهوم هايدجر عن التفكير التأملي يستدعي إلى الذهن تعليقاته المبكرة حول التأمل: "التأمل هو شجاعة أن نجعل حقيقة افتراضاتنا المسبقة وعالم أهدافنا في الأشياء حقيقة تستحق أكثر من غيرها أن نتساءل بشأنها"[٢٨]. إن هذا التلفت حولنا، هذا الحذر، أو التوقف يمكن أن يوجد في الرؤية التفسيرية للأشياء (ومن ثم في التفكير السينمائي التفسيري للعقل السينمائي). إن التفكير التأملي يصبح تحويلاً للفكر إلى شعر، محاولة لتحريك التفكير إلى ما وراء اللغة، في اتجاه "الشعر البدائي" – لأن كل "التحويل إلى شعر" يبدأ بالتفكير. وبالنسبة لهايدجر فإن التفكير الشاعري التأملي يذهب في طريق ما في اتجاه الكشف عن غير المفكَّر فيه في الفكر: وغير المفكر

فيه (كما لاحظنا فى القسم الخاص بدولوز فى الفصل الرابع) هو الذى لم يتم التفكير فيه بعد، إنه مستقبل الفكر الذى يجعل من الفوضى فيما هو "خارج" فكرًا عقلانيًا. والفكر التأملى يضع فى اعتباره مكانًا أو مساحة خالية حيث تقيم الأفكار ويتم الاعتناء بها، مكان للتفكير مليًا، ليسمح للتفكير بالنمو والنضج. والتفكير الجدلى، والحدس، والدليل والبرهان - تعتمد جميعًا على إتاحة مثل هذه المساحة الخالية، مساحة للفكر، مساحة للوجود (الحقيقى) للأشياء كى تظهر. ومهمة التفكير (والوعى والإدراك) هو التنبه لخلق هذه المساحة للوجود (الحضور)، و"إزالة الغطاء" (الحقيقة) هى "العنصر حيث تتواجد معًا الكينونة والتفكير وما يتعلق بهما"(٢٩). والمفكرون التأمليون يدركون الحقيقة، يكشفون عنها، لذلك فهم "يعايشون القلب غير المرتعش لنزع الغطاء"(٣٠). وهايدجر يقودنا إلى إدراك أن التفكير السينمائى الشكلى يقابل ويلتقى مع الحقيقة دون تصنيفات أو لغة. والمرآة العكسية لهذه يمكن رؤيتها فى تجربة المتفرج للسينما من خلال المصطلحات التقنية - إن التصنيفات واللغة تختزل الفيلم، لتجعله مجرد هيكل بنائى يختفى وراء لحم مشوش زائد. وعندما نبدأ فى الفحص التحليلى لهذا اللقاء على نحو أكثر من اللازم، فإننا نحوله فى جوهره وندفعه إلى عالم ما هو تقنى ولغوى.

لقد رأى هايدجر الحقيقة على أنها نوع من الفن - الحقيقة على أنها اللقاء مع الوجود. وبهذا المعنى فإن السينما لا تدور فقط حول الجمال والمتعة، إنها ليست شيئًا يمكننا أن "نعطيه" القيمة فقط - إن السينما ترينا ما هى "الأشياء"، ويمكن أن تعطينا صورة للأشياء. وبالكتابة عن لوحة فان جوخ لحذاء رجل فلاح، وكيف أنها تعطينا إحساسًا بوظيفة الحذاء، يقول هايدجر: "إن أداتية الأداة تصل بشكل أصيل فى مظهرها من خلال العمل"(٣١). إن اللوحة تعطى صورة للأداة (الحذاء وهو يتسامى فوق المادة) - إن العمل يكشف عن طبيعة الأشياء. وبالنسبة لهايدجر فإن الفن اختراع، خلق، وعرض (إسقاط) "يضىء" الأشياء العادية، ويزيل الغطاء عن وجودها. الضوء، الإضاءة، الكشف عن الغطاء. وبمصطلحات هايدجر فإن الأفلام تحصل على موهبة الحقيقة، والتى تتوجه إلى من يحتفظ بالعمل، إلى المتفرج. إن المزيج بين السينما

والمتفرج يصبح (بطريقة إيزنشتينية بعض الشئ) قفزة إلى الأمام. إن السينما فى حالتها التأملية - تمثل "حدوث" الحقيقة. وبالنسبة للمتفرج الهايدجرى، فإن التفكير السينمائى يسمح للحقيقة بأن تقفز إلى الأمام، لتصبح الحقيقة نوعًا من التفكير السينمائى.

ومع ذلك فإن التفكير ليس محصلة السينما، ولكنه وسائلها المكّونة لها. لا يمكن لفيلم أن يوجد بدون تفكير، وليست هناك مسافة تفصله عن التفكير. السينما هى التفكير. والتفكير هو أرض العالم السينمائى، وأرض حياة الفيلموسوفى. وهكذا فإن العقل السينمائى يمكن أن يكون كائنًا حسابيًا أو تأمليًا، والعديد من الدرجات بينهما. وبالنسبة لهايدجر فإن الفن يحمل الشىء إلى "عوالم" غير عادية، لكنها أحيانًا عادية تمامًا، من الخيال، ويعطى إيهامًا بعالم هو لاعالم"[٣٢]. إن السينما تستطيع أن تصبح هذا العالم غير العادى، غير المفكّر فيه، من الخيال، لتصنع عالمًا مشابهًا لعالمنا لكنه مختلف عنه بشكل مهم ذى مغزى. وهى تأملية، حساسة، وتفكير سينمائى هادئ ومنفتح وتأملى للذات - وهى تكشف عن غير المفكَّر فيه فى الفكر. إن التفكير السينمائى التأملى يمثل مرونة الغريزة التى تعيش وتقطن فى اللحظات والمشاهد والأفعال والعناصر الأخرى فى العالم السينمائى. والعقل السينمائى والتفكير السينمائى يكشفان الغطاء عن العالم الحقيقى من خلال إعادة التفكير فى العالم السينمائى، لذلك فإن الكائن السينمائى والتفكير السينمائى موجودان معًا. وبالنسبة لهايدجر فإن الفكر البشرى التأملى يجعل من البعيد قريبًا ومن المعتاد غريبًا، والسينما فى أكثر حالاتها تأملاً تصنع نفس الشىء "على نحو مؤثر عاطفيًا". والعقل السينمائى يفكر من وإلى "الفرق" الذى يفلت من الانتباه بسبب بساطته - أى أن السينما يمكن أن تصور تعقيد الأشياء من خلال صور بسيطة. وفيما وراء المنطق، فإن الفكر البشرى التأملى حساس ليس فقط للعالم، ولكن للذاكرة، وللإحساس المسبق بإمكانيات المستقبل. كما أن التفكير السينمائى التأملى نشط ومنفتح، ويمكن أن يقيم علاقة بين أى لحظة ولحظة فى الماضى أو المستقبل من خلال التحول الحر عبر أماكن متعددة. لقد راجعنا وعرضنا التفكير السينمائى التأملى عند مايكل هينيكيه، وبيلا تار والأخوين داردين، ولكن أفلام عباس كياروستامى وتيرانس ماليك هى أيضًا نماذج على هذا النوع من التفكير السينمائى.

كما أن التفكير مرتبط أيضًا "بالرؤية": المنظور، التفسير، التمثيل، أو التجسيد (إرادة القوة عند نيتشه). والسينما تدمج معنيين "للتمثيل" أو "التجسيد": إنها تبدو أنها تعيد تقديم شيء مرة أخرى (العالم الحقيقى)، لكن يمكن أن يقال أيضًا إنها تخلق شيئًا حيث لم يكن هناك شيء من قبل (العالم السينمائى). إننا نعيش فى "الرؤية"، والصورة هى تقديم هذه "الرؤية"، وجهة نظر أو منظور أو تعميم حيث يمكن للمرء أن يعيش. والتفكير التأملى الشاعرى يصنع إذن صور الفكر. وهناك العديد من صور الفكر: صورتنا الحاضرة (التى يتم إرسالها إلى المخ من الحواس)، وصور الذاكرة والمستقبل (المتوقعة)، والصور الذهنية (المتخيلة) مثل أحلام اليقظة، والصور الفكرية (التصويرية، شبيهة الخرائط) التى توازن تفكيرنا اللغوى. إن هذه الصور تبنى تفكيرنا البصرى، ومعرفتنا البصرية. وأهمية صور الأفكار هى فى قدرتها على دمج الأفكار، ودمج المفاهيم، وأن توحد ما هو متعدد. إن هذه الوحدة لما هو متعدد (ويتم تجميعها فى مساحة التفكير) يتم إعطاؤها فى التفكير، فى صورة للفكر، تلك الصور التى تجمع ما هو مختلف فى تعدد مفرد.

وبالنسبة لدولوز هناك دائمًا نوعان من المعرفة: الرؤية والقول، الضوء واللغة، الحسى والذكاء. وفى فلسفة دولوز تولد المفاهيم بنفس القدر من "المؤثرات" و"المدركات" التى تصاحب الصور، حيث أنها تولد من المعرفة التقليدية. إن هذه المرحلة الثالثة، والتى درس فيها الفن والسينما، كانت "فلسفة" بنفس القدر الذى كانت عليه من قبل، وفى حوار نشر فى عام ١٩٨٨ قال: "المدركات ليست الإدراكات، إنها مجموعة من الأحاسيس والعلاقات التى تعيش مستقلة عن الشخص الذى يعايشها أيًا كان، والمؤثرات مشاعر، إنها صيرورات تتناثر فيما وراء الشخص الذى يعيش من خلالها أيًا كان"[٣٣]. إن هذه القوى الثلاث: المؤثر والمدرَك، والمفهوم - لا تنفصل عن بعضها البعض، وتتحرك من الفن إلى الفلسفة، ثم من الفلسفة إلى الفن. وبالنسبة لدولوز فإن ذلك يصنع منطقة جديدة للدراسة: دراسة صور الفكر، (مقدمة الفلسفة)، "صورة الفكر

هى ما تفترضه الفلسفة، إنها تسبق الفلسفة، وهى ليست الفهم غير الفلسفى، لكنها الفهم الذى يسبق الفلسفة"[٣٤]. ولأن صورة الفكر لها حركات لانهائية (ومجموعات لانهائية من المفاهيم)، فإنها تقود خلق المفاهيم: "عندما تتكشف وتتفرع وتتحول، فإنها توحى بالحاجة إلى الاستمرار فى خلق مفاهيم جديدة، ليس من خلال أى حتمية خارجية، ولكن من صيرورة تحمل معها المشكلات ذاتها"[٣٥]. إن ديكارت يخلق "ثنائية الجسد والعقل" داخل صورة محددة للفكر، ويخلق فيتجنشتاين مفهوم "اللغة الخاصة" داخل صورة محددة للفكر. إن صورة الفكر هى ذلك التغير الأصيل فى الأفكار، خلق الفكر الذى ينصهر أو يندمج فى صورة، وجه جديد للتفكير. و"صورة الفكر" تأتى قبل الجدال العقلانى الفعلى.

ولكن ما هى العلاقة بين التفكير بالصور واللغة؟ بالنسبة لريكوتو كانودو الذى كتب فى عام ١٩٢٣، فإن السينما "تعيدنا إلى اللغة العظيمة، الحقيقية، البدائية، المركبة، اللغة البصرية السابقة حتى على الحرفية المقيدة للصوت. إن الصورة المتحركة لا تحل محل الكلمات، لكنها بالأحرى تصبح كيانًا قويًا بذاته"[٣٦]. والفيلموسوفى تدرس التفكير فيما وراء وداخل اللغة، بطريقة مماثلة لعجز المتفرج عن وصف شعوره بعد أن يشاهد شيئًا ليسحب أصدقاءه كى يروا ماذا "يعنى" هذا الشىء. وبرغم أن إيزنشتين يبدو كأنه يربط بين السينما والإدراك المعرفى البشرى، وبين السينما واللغة، فإنه يفهم السينما حقًا على أن لها منطقها الوجدانى (الشكلى) القوى الخاص بها: "إن اللقطة لا تصبح أبدًا حرفًا، لكنها تبقى دائمًا رسمًا هيروغليفيًا غامضًا"[٣٧] لقد كان إيزنشتين يحاول أن يعرض الفكر "فيما وراء" اللغة[٣٨]. وفى كتاب "نظرات وخلافات" فإن بول ويلمان يؤكد أنه ليس هناك مفر مما هو لفظى، وأن الصفة التفصيلية فى السينما مشتقة بالضرورة من اللغة، وأن الصور تحتوى على علامات لفظية وأنها مؤلفة من هذه العلامات. ولكن كما سبق القول فى الفصل السابق أنه برغم أننا قد نترجم على نحو آلى أجزاء الصورة إلى لغة (ننظر إلى الصور من خلال الكلمات)، ونشعر بأن الصور تتحول إلى تفسيرات، فإن هذا لا يعنى أن الصور مؤلفة من اللغة، أو أنه يتم اختزالها إلى لغة، أو أنها مدينة تمامًا للغة فيما يخص معانيها المحتملة. قد لا تستطيع

الصور أبداً أن تهرب من اللغة، وفى الأفلام هناك فى العادة نوع ما من حضور ما هو لفظى فيما هو بصرى، لكن ترك المعنى للغة فقط لا يفيد، لأن المعنى المؤثر موجود بوفرة. عندئذ يمكن فهم اللغة على أنها "طريق" واحد من طرق الوصول إلى المعنى.

وإن الكثير من الفلسفة التحليلية، ذات الجذور فى البناء اللغوى العقلانى، ينكر إمكانية تقدم المفاهيم من خلال الصور. وعلى سبيل المثال فإن يان جارفى ينتقد فكرة أن السينما يمكن أن تكون وسيطاً "للفكر الاستطرادى" من منطق أن هذه الفكرة تستلزم نظرية للسينما باعتبارها لغة. وهو يجادل فى أنه بالنسبة للسينما، لكى تكون وسيطاً لمثل هذا النوع من الفكر، فإننا نحتاج إلى "معادل ما للنفى"، بالإضافة إلى "معادل ما لما هو شرطى أو احتمالى"، مضيفاً أن كلاً من هذه الاحتياجات "مشكوك فى الوفاء بها"(٣٩). وبصرف النظر عن أى شىء آخر، وبقدر ما آمل أن أوضح، فإنه لا يجب مناقشة تفكير السينما كأنه مماثل للتفكير اللغوى أو الخطاب اللغوى. فكثيراً ما تحل اللغة محل الفكر، والسينما (تفكير العقل السينمائى) يكشف عن غير المفكَّر فيه داخل الفكر. وكما رأينا، وبالنسبة لهايدجر، فإن التفكير التأملى الشاعرى يذهب فى طريق ما ليكشف عن غير المفكَّر فيه فى الفكر، لكن السينما تضع فى المقدمة على الفور قدرتنا على أن نفكر بتلك الطرق البصرية الخالصة، لنكشف عن عجز تفكيرنا. وكما لاحظنا فى نهاية الفصل الرابع، فإن السينما حدث حيث يتم وضع الفكر وجهاً لوجه مع استحالتها - عجز تفكيرنا فى مواجهة الفكر السينمائى - استحالة تفكيرنا فى الفكر السينمائى - وفى نفس الوقت فإن السينما تعطى المعرفة لقوى الفكر التى نملكها. وبالنسبة لفيلسوف مثل سبينوزا فإن مهمة الفلسفة هى مجرد إعطاء المعرفة لقوى فكرنا، أكثر من إتاحة معرفة الأشياء.

المفاهيم الفيلموسوفية

إذن ما هو نوع المفاهيم التى تنتج عن التفكير السينمائى؟ كيف يمكن للفيلموسوفى أن تطلق مصطلحات على هذه المفاهيم، هذا التفكير؟ وما هو أخيراً التفكير

"الفيلموسوفى"؟ إن التفكير السينمائى هو حركة للغريزة تنزلق بلا جهد إلى حدس (أكثر فاعلية) فى الأفلام الأكثر فى نزعتها الفيلموسوفية، لكنها ليست تفكيرًا ذهنيًا، كذلك الذى تم استنفاده فى تاريخ الأفكار اللغوية. والأكثر أهمية فى هذه الغريزة السينمائية، هذا الفكر الفعل، هو قوة الخلق. إن الفكر السينمائى يستقر فى عقل المتفرج، إنه يتسرب إلى مزاجه، وانتباهه، وحركته. ولتأخذ مرة أخرى تلك اللحظة من فيلم "كازابلانكا" عندما يكاد الفيلم أن يلمس يد ريك قبل أن يكشف عن وجهه، ثم يتراجع ويترنح قليلاً - إن الفيلم يفكر فى البداية بنوع من إثارة الفضول، ثم فى مفاجأة واحترام. وخذ أيضًا التفكير القوى فى لحظات المستقبل فى فيلم "ماجنوليا" (عندما يندفع الفيلم مرة بعد أخرى فى اتجاه الشخصيات والأماكن)، إن التفكير السينمائى (الذى يجعلنا نشعر) يفكر فى كل من بحث الشخصيات - عن - وجوعها إلى - أن تتحرك قدمًا فى حياتها - ويكاد الفيلم يحاول أن "يصبح" بحثًا عن مستقبل أفضل.

إن هذا الذكاء العاطفى، الذى يكاد أن يكون بدائيًا، طفوليًا، مشوشًا وقديمًا، هو ذكاء عام، فضفاض، دلالى، فى عالم ما هو حسى، وما هو تجريبى (إمبريقى). إن الرؤية غير العقلانية (عند بالاش) وبدون إدراك (عند بيركنز) ويمكن أن تصور العواطف (عند مونستربيرج) هى رؤية موحية، غائمة، حدسية، مؤثرة. وعلى سبيل المثال فإن الحركة يمكن أن تتصرف مثل الموسيقى، لأن الحركة ذاتها يمكن أن تقيم علاقة مع أى شىء نفعله فى حياتنا، لكنها تخلق شعورًا للموضوعات والأشياء داخل الحركة[٤٠]. إن "عرض" المعنى المؤثر عاطفيًا فى السينما ذو علاقة أيضًا مع سمة "الإيهام"، وتجد إيفيت بيرو أن "الأصالة الحقيقية للإيهام تكمن فى حقيقة أنها لا تحيى الذكريات فقط، لكنها لا تنفصل أيضًا عن قوى العاطفة والإرادة"[٤١]. وإن جزءًا من قوة التفكير السينمائى هو قدرتها على أن "تنظم" نوعا من الأحاسيس والتجارب التى نجدها فى الذاكرة والمخيلة الإبداعية. كما أن بيرو تقيم علاقة أيضًا بين السينما و"الحدث" - فى كون كل منهما نوعًا مما هو سابق على الفكر: "تجسيد الرسائل، المقاصد، العواطف، والأحكام غير المرئية"[٤٢].

ماذا يُنتج التفكير السينمائي؟ أي نوع فلسفي من التفكير تكون السينما؟ ما هي علاقة السينما بالمنطق، المفهوم اللوجوس، الفلسفة؟ بالنسبة لإميل فييرموز الذي كتب في عام ١٩١٨ فإن السينما "يمكن أن تؤثر على الارتباطات الجريئة بين الأفكار من خلال تقارب الصور"، وتخلق العالم كما لو أنه يُرى "من خلال طابع مزاجي".(٤٣) وفي "جماليات، عقبات، والسينيجرافي المتكاملة" المكتوبة في عام ١٩٢٦، تعقبت جيرمين دولاك الحركة من الدراما المصورة سينمائيًا إلى "الفكرة البصرية" و"سينما الإيحاء"(٤٤). وبمعنى عام فإن التفكير السينمائي يمثل نوعًا من عدم التواصل التصويري غير المنطقي ("التواصل بدون التواصل" كما يصفه ليوتار)، إشارة دون القول. والشكل السينمائي يوصل دون تواصل لغوي متماسك. ويكتب في إف بيركنز بشكل واعٍ:

"ليس من المحتمل أن تحل الأفلام محل الكلام أو الكتابة كوسيط لفحص الأفكار وتوصيلها. إن المفاهيم الأخلاقية والسياسية والفلسفية والمفاهيم الأخرى يمكن تجسيدها في كلمات (هي على الأقل) على درجة من الوضوح والدقة لا يمكن أن ينافسها فيها وسيط آخر. وادعاء الأفلام بأهميتها يكمن في تجسيدات التوترات، والتعقيدات، والالتباسات. إن لها ميلاً ذاتيًا لتفضيل تواصل الرؤية والتجربة أكثر من الأفكار المبرمجة"(٤٥).

إن هذه "التوترات والتعقيدات والالتباسات" ذاتها هي التي تميز التفكير السينمائي كنوع جديد من الفكر، وتشير إلى احتمال أن فهمًا أفضل لبعض المناطق الفلسفية يأتي باستخدام الصور "لعدم التواصل". (وهو ما يستدعي إلى الذهن تأكيد وإنكار هايدجر وديريدا أن السينما تبشر بالتواصل للأفكار والمفاهيم والفلسفة). إن هذا التفكير للقشرة الخارجية للواقع يبني الإيحاء على أساس الحركة والامتدادات الزمنية(٤٦).

وفي "تأملات حول الفن السابع" المكتوب في عام ١٩٢٣، رأى كانودو مستقبلاً حيث "الأفلام سوف تصل إلينا بالقدر الأكبر من وضوح الأفكار والعواطف البصرية"،

لأنها "تركيب من كل الفنون، والدافع العميق الكامن فى هذه الفنون... تعبير صاف ومتسع لحياتنا الداخلية"[٤٧]. كما أن أنطونين آرتو رأى الفكر السينمائى على أنه يلهو فى مرح بدلاً من أن يكون عقلانيًا منطقيًا، حيث أن السينما تحاول أن تكشف عن "الوظيفة الفعلية للفكر... فى غياب أى تحكم يمارسه العقل والمنطق... اللعب غير المهتم للفكر"[٤٨]. ومع ذلك فإن رابطة آرتو مع أى فكر بشرى فعلى ممكن وقبل اللغوى يجب أن تبقى جانبًا، لكن التفكير البدائى غير موجود، بينما يتلاعب التفكير السينمائى أمامنا فى كل دار للعرض. والبحث عما يفعله التفكير السينمائى أكثر أهمية من التحقق التجريبى، و"التلاعب" جيد بنفس قدر جودة أى طريقة لوصف "الأفكار" التى تفكر فيها السينما، ومن ثم التصادم والتلاعب المشترك بين هذه الأفكار. ولكل الأفكار السينمائية أكثر أهمية من المفاهيم التحليلية - والمفاهيم العاطفية للسينما (ربما تلك التى تتعلق بالذاتية، والذاكرة، وما إلى ذلك) تبدو أكثر تواؤمًا مع حياتنا ووجودنا. وبإعطائنا مفاهيم جمالية فإن السينما تخلق نوعًا مختلفًا من التفكير فى عقولنا، لتدفعنا تجاه طريقة أقل حرفية وصرامة من الفكر.

وفى كتابه "الأفلمة والحكم"، يشير فيلهيلم إلى الأفلمة على أنها نوع من التفكير السينمائى، وفى نفس الوقت طريقة ما بعد منطقية للتفكير "البشرى" (نحن نصور العالم سينمائيًا، إننا نغلف العالم بطبقة من تفكيرنا). والأفلمة (السينمائية والبشرية) هى إدراك وتفكير ما بعد المنطقى، فى نفس الصف مع اللعب الحر التخيلى والجمالى. إن الأفلمة طريقة حرة ومفتوحة لفهم شىء ما، إظهار لوجود النفس، إطلاق للعنان، نوع من التفكير فيما وراء التمثيل والتجسيد البسيط، نوع استداركى للحكم والتقييم (ترك الأمور تجرى فى غموضها باستخدام تعبير هايدجر). ولكن فيرزر ربما يكون فى النهاية أقل اهتمامًا فى مناقشته بأفلام فعلية (حيث أنه يعتمد أساسًا على تفسيرات القصة)، بالمقارنة مع تفكيره فيما يمكن أن تفعله الأفلام (الحكم غير الواعى).

وبالنسبة لبيلا بالاش فإن السينما يمكن أن تعطى ارتباطات على نحو أكثر اكتمالاً من الفنون اللفظية، لأن الكلمات محملة بالعديد من العناصر المفهومية، بينما

الصورة هى صورة خالصة غير عقلانية"(٤٩). وقد يبدو من الدقيق القول بأن "أى صورة" هى "غير عقلانية"، لكن التفكير السينمائى يمتد على نحو هائل بهذه الحلبة، ليضع سؤالاً حول العقلانية ذاتها: ماذا يمكن للعقلانية أن تثبت أن السينما لا تستطيع أن تعرض تصديقًا مباشرًا بشيء ما؟ إن بيرو تفهم ذلك، لتؤكد أن التفكير الحسى ليس شكلاً مخففًا من التفكير العقلانى، ولكن على الوجه الآخر من العملة فإن للعقل صوره الخاصة الخفية، ومجازيته، الخاصة به، العلاقة بين العقل والمجاز (نيتشه) كما ذكرنا سابقًا. لكن التفكير السينمائى يفصح بصدق عن المضمون المرن، وهو يقطع الجدل الديالكتيكى، ويكمن فيما وراء الحقيقة، ويستقر فى الحكم المنفتح، ليخلق نوعًا سينمائيا خاصًا من الحقيقة. وخذ هنا مثالاً الأفلام التسجيلية والجرائد السينمائية عند دزيجا فيرتوف، والتى كانت تحمل اسم "السينما الحقيقة"، والتى ألهمت "السينما الحرة" عند السينمائيين الفرنسيين.

وبالنسبة لكاتب مثل سيجريد فايجل فإن الصورة هى "ديالكتيك فى صورة ثابتة" -(٥٠). وهى تسكن فى الفجوة بين موضعين، "لتدفع" إلى فهم فيما وراء الديالكتيك. وبالنسبة لألان سبيجيل فإن التكنيك السينمائى "على علاقة بطريقة فى التفكير والشعور – عن الزمان، والمكان، والوجود، والعلاقة، وباختصار فإنها على علاقة بجسد من الأفكار حول العالم الذى أصبح جزءًا من الحياة الذهنية لحقبة كاملة فى ثقافتنا"(٥١). وهكذا، وفيما وراء محاولات الكتابة الفلسفية المجازية، فإن السينما تستكشف أرضًا غير مأهولة .

وما يخلقه هذا التفكير هو... فيما وراء التفسير المحدد، أنه لا يقال. لكن يمكننا، بشكل تقريبى، أن نشير إلى شيء مثل "الأنماط القديمة"، وتكتب بيرو: "إن هذا التفكير يبقى حيًا فقط لأن صوره وطرق ارتباطاته وتداعياته تكمن تلك "الأنماط القديمة" الكامنة، والتى تحتوى على الإجابات الأساسية وردود أفعال الوعى البشرى(٥٢). ومرة أخرى فإن الربط مع الصور الذهنية البدائية، يجعل التفكير السينمائى يتعقب على نحو فعال ما قد ولدنا به. إن هذه الحركة للتفكير غير العقلانى تؤدى بنا إلى إعلان جان لوك جودار أن الأفلام تقدم أفكارًا فضفاضة بدلاً من الأفكار الصحيحة أو المضبوطة أو الصادقة. وفى ضوء نظريات جودار عن السينما يكتب دولوز:

"إن الأفكار المضبوطة هى التى تتلاءم مع المعانى المقبولة أو الإدراكات المتعارف عليها، إنها دائمًا أفكار تؤكد شيئًا ما... بينما "الأفكار المضبوطة" تصبح فعلاً مضارعًا مستمرًا، واضطرابًا بين الأفكار، ويمكن التعبير عنها فقط فى شكل أسئلة تميل إلى أن تخلط بين الإجابات"(٥٣).

إن التفكير السينمائى يوقر ويتأمل التصديق فى الصور - إنه يقف ساكنًا أو يتلعثم فى حضور ما يقوم بتصويره. وبخلق المعنى الفعال فإن هذا التفكير الحسى ("السحرى" بشكل ما) يتجنب المنطق وأشكال صور الأفكار الخالصة (والتحولات بين الأفكار فى تداعياتها وارتباطها). ويستنتج مونستربيرج نتيجة مماثلة (مرة أخرى، من خلال التشبيه بالإنسان): السينما "لها مرونة أفكارنا التى لا تتحكم فيها الضرورة الميتافيزيقية للأحداث الخارجية ولكن بالقوانين النفسية لارتباط وتداعى الأفكار"(٥٤).

لكن فيما وراء (اللا) أفكار، هل يمكن القول إن التفكير السينمائى يخلق أى شىء فى طريق "المفاهيم"؟ إن المفهوم يتم فهمه على أنه فكرة مجردة تتطابق مع كيان ما (مميز)، أو مع خصائصه الجوهرية - ويبدو أن السينما تفى بهذا التعريف، ربما على نحو أكثر ملاءمة من المفاهيم اللغوية. كيف يحدث ذلك؟ فى مقال (بحث) فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان "وجهات نظر" وضع إيزنشتين فى اعتباره المعرفة الصادمة للكلمة المفهوم، لذلك بدأ فى دراسة إمكانية "الفكرة الخالصة". لقد نظر إلى "الشكل"، ولاحظ أن القاموس الروسى عن الكلمة الأجنبية "شكل" تعنى فى الروسية "صورة"، وهى فى ذاتها مزيج من المفهومين: "قطع" و"كشف". إن مضمون الصورة يقوم فى نفس الوقت بربط ذاته مع المحيط ويعزل نفسه عن هذا المحيط معًا، والمضمون هو مبدأ فى التنظيم، لذلك فإن مضمون عمل ما هو تنظيم مفكِّر. وبعد ذلك أعاد إيزنشتين النظر فى "التعرف"، ليس كتأمل سلبى مجرد، ولكن كفعل له آثاره المباشرة. إن التفكير بناء منتج، والفن الجديد للسينما "يجب أن يعيد الإحساس إلى العلم، ويعيد إلى العملية الذهنية نارها وعواطفها. يجب أن تُغمر العملية المجردة للفكر بمرجل النشاط العلمى".(٥٥) وكانت إجابة إيزنشتين - كما رأينا سابقًا - هى "السينما الذهنية"،

ليجمع بين المنطق والصورة فى مزيج التعرف والحسية "الذى ساد ترسانة كاملة من المثيرات البصرية والسمعية والكيميائية الحيوية"[٥٦]. وتقليديًا فإن المفاهيم جزء من المنطق واللغة، ومع ذلك فإن المصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعنى الشىء المتخيل، أو المخيلة الإبداعية. لقد تحدث سبيجيل عن دى دابليو جريفيث وجوزيف كونراد ودأبهما على "اتحاد بين الصورة والمفهوم، بين الحقيقة البصرية والقيمة"[٥٧]. وهى قيمة الحقيقة، التى كانت خفية فى المفاهيم التقليدية. والسينما توحد الحركة والفكر، لتخلق مفهومًا أنقى، المفهوم الفعل.

والحركة الأخيرة فى الصورة الذهنية عند دولوز هى امتداد فكر السينما إلى ما هو مفهومى. إن دولوز معجب بالأفلام والبرامج التى أخرجها جودار لأنها صور فضفاضة: أكثر من كونها تجسيدا. وهذا بالتالى يقيم علاقة – كما سبق القول – مع كيفية أن الأفلام تقدم "أفكارًا فضفاضة" بدلاً من الأفكار الصحيحة أو المضبوطة أو الصادقة. وأفلام جودار تساوى بين اللغة والصورة، وتواجه إحداهما بالأخرى، وتقوض إحداهما من خلال وجود الأخرى (عادة باستخدام المونتاج). إن تلك "فكرة" يمكن التعبير عنها من خلال الصورة أو الكلمة أو النموذج، وهى بالنسبة لدولوز نوع من "عدم القدرة على التمييز أو الفصل" – نوع من أنواع المساواة. وعن العلاقة بين الصورة والمفهوم فإن الأمر يستحق الاقتباس عن دولوز مطولاً. ففى مقابلة فى مجلة "خارج الكادر" تحدث فى عام ١٩٨٦ عن النسيج المجدول من الصورة والمفهوم:

"العلاقة بين السينما والفلسفة هى العلاقة بين الصورة والمفهوم. لكن هناك علاقة بالصورة داخل المفهوم ذاته، وعلاقة بالمفهوم داخل الصورة: وعلى سبيل المثال فإن السينما كانت تحاول على الدوام أن تبنى صورة للفكر، لآليات الفكر. وهذا لا يجعلها مجردة، على العكس تمامًا"[٥٨].

وهو فى الصفحة الأخيرة من "سينما" يكتب:

"إن نظرية السينما ليست "عن" السينما، ولكن عن مفاهيم أن السينما تنشىء (وتقيم علاقة مع) المفاهيم الأخرى المتطابقة مع الممارسات الأخرى... وفى هذا

المستوى من التداخل بين عدة ممارسات تحدث الأشياء، الكيانات، الصور، المفاهيم، كل أنواع الأحداث. إن نظرية السينما لا تستثمر السينما، ولكنها تستثمر مفاهيم السينما، وهى ليست أقل عملية أو تأثيرًا أو وجودًا من السينما ذاتها"[٥٩].

والكلمات الأخيرة من "سينما" تقترح فى إيجاز الطبيعة المتفردة لخلق مفاهيم السينما:

"إن مفاهيم السينما لا تُعطَى فى السينما، ومع ذلك فإنها مفاهيم السينما، وليست نظريات عن السينما. لذلك هناك وقت دائمًا عندما يجب علينا ألا نسأل أنفسنا: "ما هى السينما؟"، بل "ما هى الفلسفة؟". السينما ذاتها هى ممارسة جديدة للصور والعلامات، وعلى الفلسفة أن تصنع لها نظرية كممارسة مفهومية. وبدون تحديد تقنى، فإن ما هو تطبيقى (التحليل النفسى، الدراسات اللغوية) أو ما هو متأمل لذاته، يكفى ليشكل مفاهيم السينما ذاتها"[٦٠].

إن فلسفة دولوز تتضمن براجماتية بنيوية تتطور فى ظل السينما: "إن الفلسفة تعمل بمفاهيم أنتجتها السينما ذاتها"[٦١]. إن صلصال الفلسفة، الأفكار والمفاهيم التى تتعامل معها، موجودة فى الشكل الحى المتحرك فى السينما – ودولوز يطلب منا أن نتأكد من أن المعرفة يتم تغذيتها على نحو أفضل فى هذا العصر باستخدام اللامفهوم: إن المفهوم اللغوى يمكن أن يشوه الفكر، والسينما تستطيع أن تساعد على الخروج من هذا الطريق المسدود. والسينما، كفكرها الخاص، كطاقتها الخاصة، تخلق مفاهيم حدسية (عن الزمن، عن الرغبة، عن العدالة) – تأثيرات لامفهومية، منظورات متكسرة، تلتقى مباشرة مع عقولنا.

والسينما، باعتبارها لافلسفة (وليست سابقة على الفلسفة كما يقول دولوز) تصبح "إيروس" (شهوة) عقل الفلسفة. والسينما تقطع مبادئ المنطق والحكم، لذلك فإنها تصبح "حقيقة" بإرادتها الخاصة. ويشعر المتفرج بهذا التعميم فى أن التفكير السينمائى ينتج الحركة الفعل فى الفكر السينمائى ويشعر بالصدق فيها. لذلك فإن السينما هى ميتافيزيقا جديدة، ما بعد الميتافيزيقا، فى أنها يمكن أن تعطى تفكيرًا

مباشراً لمثل هذه المفاهيم المجردة للوجود، المعرفة، المادة، السبب، الهوية، الزمان، المكان. وفى أكثر حالاتها عندما تأخذ الأشياء لتتسامى بها فوق الواقع أو الفيزياء أو الطبيعة، فإن السينما لا تستطيع إلا أن تصبح ميتافيزيقية. فى الصور الافتتاحية من فيلم "الإنسانية" يضع التفكير السينمائى فى اعتباره مسافة التباعد، جمال المنظر الطبيعية، والعلاقة بين الإنسان والأرض، إن الفيلم يفهم أشياءه وشخصياته ويقيم العلاقات بينها من خلال الإرادة السينمائية. إن فيلم "الإنسانية" "يؤمن" من خلال الصور والصوت، ليعطى من بين ثناياه مفاهيم سينمائية عن النقاء والصفح.

وفيما وراء تفكيرنا فإن للسينما سرعتها وحركتها وانتباهنا الخاص للتفكير. وفى السينما فإن معرفتنا يتم تحويل اتجاهها من خلال الصور، برغم أنه يمكن توقع بعض المكاسب اللغوية الأكثر تقليدية - هل نطلق على ذلك فتح ممرات جديدة للصور داخل المخ؟ كما أنه يتم تحرير معرفتنا ومنحها طاقة بواسطة السينما بطرق لم نتوقعها أبداً. والمفهوم السينمائى (اللامفهوم، داخل اللافلسفة: الفيلموسوفى) يمكن أن تتيح فهمًا أفضل لمناطق فلسفية معينة. هل نستطيع الآن البدء فى التفلسف مع السينما بدلاً من المفاهيم؟ بالنسبة لديريدا فإن هناك فكراً فى السينما "يزيد على المعالجة الفلسفية ويطرح أسئلة عن الفلسفة"، وهو ما يعنى بالضرورة أن السينمائى "لديه وسائل للتساؤل حول الفلسفة، لكن ما يخلقه يصبح حاملاً لشىء ما لا تستطيع الفلسفة السيطرة عليه"(٦٢). إن ديريدا قريب من أطروحة الصدمة للفكر، عندما يضيف: "الفكرة هى أن نشير إلى التقليد الإشكالى فى أن الفكر يمضى فى تجربة العمل، وبكلمات أخرى فإن الفكر مدمج فيه، هناك تحريض على التفكير فى جزء من العمل، وهذا التحريض على التفكير لا يمكن اختزاله" (٦٣). لكن من قدرة السينما أيضًا أن تثير شعوراً بفهم تنويعة عريضة من الثقافات التى تصاحب طاقتها ما بعد الميتافيزيقية - لقد رأى جيرارد فورت باكيل ذلك فى عام ١٩٢٦: "إن قوة السينما الأعظم فى كل قدرتها هى جذب الناس من كل اللغات، وإعطاء الأفكار التى يعبر عنها صانعوها دون أى فقدان أو التواء قد يحدث عند الترجمة للغة أخرى"(٦٤).

إذن أى كائن أو عقل هو العقل السينمائى؟ لقد ساعدنا هذا العقل على فهم القصد الدرامى للشكل السينمائى، ولكن ما هى نتائجه الفلسفية؟ لقد رأى مونستربيرج عقلاً يترك الواقع وراءه: "هذه المسافة الكبيرة من العالم الميتافيزيقى تقربنا من العالم الذهنى"(٦٥). ويربط البعض كثيرًا بين السينما وما هو ذهنى ويتشبثون بهذا التشبيه، فعند باركر تايلر تجسد السينما الطريقة التى يعمل بها العقل: "كلما اقتربنا من الوجود العارى للعالم خلال وسيط..."(٦٦) لكن العقل السينمائى بعيد عن الواقع وعن المخ، حيث إنه ليس أونطولوجيًا أو شبيهًا بالإنسان: إنه لا يرينا "ما هى الأشياء حقيقة"، كما أنه لا يرينا "كيف نفكر". إنه عقله الخاص، السابق على اللغة، عقل العالم المؤثر وجدانيًا، المستعد لأن يفكر فى أى شىء يريده. والأكثر أهمية هو قدرته على التفكير فى أى شىء فى لحظة خاطفة، وهو ما يعنى أنه يتجاوز فكرنا، فيما وراء قدرات عقولنا(٦٧). وأفكاره التى تشبه أشكالاً سابقة أو وليدة من الفكر البشرى هى أقل فائدة، كما يجب ألا نشير إليها باعتبارها "وعيًا فائقًا" أو وعيًا مكتملاً - إذ يجب علينا أن نخلق مصطلحات جديدة لفكره، (وهو ما يعتبر صدى للسبب فى تسميته "العقل السينمائى"). ومثلما سأل الكتاب المبكرون إذا ما كانت السينما فنًا، ثم إدركنا بالتدريج - مع بيركنز - أننا يجب أن ندرس السينما كسينما، كذلك فإن العقل السينمائى يحتاج إلى دراسته على أرض ملعبه، بقواعده الخاصة فى تفكيره الخاص من نوع (آخر). لقد رأى والتر بنجامين أن الكاميرا السينمائية "تدخلنا إلى عالم البصريات غير الواعية"،(٦٨) والمجاز المستخدم فى وصف التفكير السينمائى مفيد وفى بعض الأحيان يكون قويًا - العقل السينمائى باعتباره الجد والحفيد للوعى. وكجزء من وصفنا لهذا الكائن الفيلموسوفى يجب أن نضمِّن طبيعة ما بعد ميتافيزيقية. وبالنسبة لستانلى كافيل فإن السينما تقدم لنا ما هو ميتافيزيقا، ما هو فى العادة فى متناولنا، لأنه يلبى "الرغبة فى النسخ السحرى للعالم بمساعدتنا على أن نرى غير المرئى. إن ما نرغب فى أن نراه بهذه الطريقة هو "العالم ذاته" - بكلمات أخرى: كل

شىء"[٦٩]. لكن السينما لا تقدم لنا العالم دون وسيط، إنها تقدم لنا عالمها (خاصة مع التقنيات الرقمية، فإن السينما لم تعد تنسخ العالم آليًا). لكن من المهم أن السينما امتداد للرؤية، والسمع، والتفكير، وهى بذلك امتداد للمعرفة، فى الوقت الذى توجد فيه فى جلد الأشياء. إن هذا العقل السينمائى هو الذى يغير الألوان، أو يقرب الوجوه، أو ينزلق على حقول الذرة، أو يتحول من عود ثقاب مشتعل إلى الشمس الملتهبة فى الصحراء العربية، إنه يعمل عند سطح الأشياء. وبذلك فإن السينما حدث بلا ذاكرة أو سياق أو تاريخ. إنها تزيح عالمنا عن مكانه، وترينا عالمًا آخر. ويقترح جورج ويلسون أن "رؤية السينما هى "صور متحركة أكثر دقة للعالم بشكل ميتافيزيقى"[٧٠]. ولكن فى قدرتها على قهر الفيزياء، فإن السينما تصبح "مابعد" الميتافيزيقى، جديدة، "أخرى"، بمبادئها الخاصة "الجديدة" عن الموضوع والغاية والجوهر. ومع فيلم لارس فون تريير "أوربا" ندخل فى تجربة للصور سوف تكون فيما وراء قدرتنا الإدراكية: إننا نعيش ما هو عريض فى نفس الوقت الذى نعيش ما هو قريب، المتجمد والنشط، الألوان فى مقابل الصورة أحادية اللون.

إن الميتافيزيقا تخفى الوجود والكائن (تخفى الفكر البشرى)، وفى ضوء ذلك فإننا نستطيع أن نرى انه ليست هناك أفلام من "ضمير المتكلم" أو "ضمير الغائب"، توجد فقط سينما عقل المتكلم. إن السينما تعمل فيما وراء تصنيفات فكرة الموضوعى والذاتى،وهى فى الحقيقة تقرب أحدهما من الآخر (داخل "العقل السينمائى"؟). ويكتب سبيجيل فى "الرواية وعين الكاميرا":[٧١]

"إن الصور التى تصنعها كاميرا الصورة المتحركة سوف تسمح لنا فقط أن نعايش الشىء من خلال سلسلة من المنظورات، وإن أونطولوجيا الصورة ذاتها لن تسمح لنا أبدًا لفهم الشىء ككل. وبهذا المعنى فإنه ليس هناك فن آخر أقل إعدادًا لكى يقدم لنا رؤية كلية الوجود للتجربة البشرية بالمقارنة مع السينما. ولذلك فإنه ليس هناك فن آخر يمثل تجسيدًا أكثر دقة لميتافيزيقا حداثية ونسبية أكثر من الشكل السينماتوغرافى"[٧٢].

إن العقل السينمائى يتوجه إلى فيزيائيتنا البدائية الخاصة، التفكير المكانى الذى مارسناه كأطفال. وهكذا فإن السينما تعمل كما لو أن فكرنا الإدراكى اللغوى لم يأت أبدًا. إن العقلانية المكانية الخاصة بنا، الفكر الأساسى للوجود ما قبل المنطقى - يتم استدعاؤه عندما يذكِّرنا العقل السينمائى "ببداية" فكرنا.

إذن لماذا تطلق الفلسفة على هذا الكائن الفيلموسوفى مصطلح العقل السينمائى؟ كيف تساعدنا معرفة عقلنا ووعينا فى فهم العقل السينمائى؟ وبالعكس. ولأن العقل السينمائى واعٍ دائمًا، فإنه ليس لديه "لاوعى"، وهو يقيم علاقة أكثر مع الوعى ما قبل التأملى. كما أن السينما لا تكشف عن وعى داخلى، لكنها هى ذاتها "عدم لاوعيها"، وهى تشترك فى الكثير مع الوعى الجمعى، وتشترك فى القليل مع مفهوم هيجل المثالى عن دقة واكتمال الوعى. إن هذه النقاط - أكثر من أى شىء آخر - تكشف عن المسافة بين السينما والوعى البشرى - لأن السينما موجودة دائمًا بين مرجعيتنا الراهنة. لقد كتب ميرلوبونتى أنه "لو كانت الفلسفة فى هارمونية مع السينما، وإذا كان الفكر والجهد التقنى يسيران فى نفس الاتجاه، فذلك لأن الفيلسوف والسينمائى يتشاركان فى طريقة محددة للوجود، نظرة محددة للعالم تنتمى إلى جيل"[٧٣]. وعلى مستوى أساسى فإن السينما توضح لنا كيف أننا فى الحقيقة نصنع "واقعنا" الخاص. ويمكن للفلسفة أن تتعلم من التفكير الحدسى للسينما، ويمكن للفلسفة الأوربية فيما بعد الحرب أن تُرى كمحاولة أن تصبح أكثر سينمائية فى مباحثها - ومرونة البراجماتية والكتابة الشاعرية الجمالية تقودان هذا الاتجاه.

والسينما، فيما وراء الديالكتيك، ودون أن تصنع نهاية أبدًا، تتيح تحررًا للقصد وعملاً للحكم المنفتح - وعلى سبيل المثال فإن السينما تستطيع أن تجعلنا نتأكد أن الزمن ليس معطًى، لكنه مخلوق. وليس إعادة تقديم الواقع ولا إعادة تقديم الفكر (الرؤية، التخيل، الذاكرة، الحلم) هى ممكنة بشكل صارم. والعقل السينمائى هو بالأحرى الوسيط إلى ذلك (وربما لهذا السبب يأتى إدراك أن العقل والواقع هما شىء واحد). ولكن الطريقة التى تنتظم بها السينما من خلال صورها وأصواتها هى التى

تكشف عن نوع من "التـفكيـر الميـتـافـيـزيقى". إنـه تفكيـر يمـثل العـقـلانيـة دون لغـة الميتافيزيقا. والأفلمة السينمائية تصبح النموذج لنوع جديد من المبحث غير الفلسفى: ما بعد الظاهراتية والتى هى أيضا ما بعد ميتافيزيقية. لكن التفكير السينمائى يمكن أن يكون حركيًا ومتلاعبًا كما أنه يستطيع أن يكون عقلانيًا وباحثًا، ومستقبل هذا النوع من الدراسة سوف يمتد إلى التعرف على (والعلاقة مع) أنواع مختلفة من التفكير السينمائى، وبالتالى مستويات مختلفة من الإيمان الذى يقوم على الصورة.

خاتمة

" إننا لا نستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هى عليه، لكننا نستطيع للأبد أن نجعل الكاميرا السينمائية أكثر اكتمالاً".

دزيجا فيرتوف (١٩٢٣)[١]

"يجب علينا أن نكون أكثر خبرة للحكم النقدى على الفيلم إذا لم نكن نريد أن نبقى تحت رحمة التأثير الأكثر ذهنية وروحية فى عصرنا كما لو أننا أمام قوة طبيعية عمياء لا يمكن مقاومتها".

بيلا بالاش (١٩٤٥)[٢]

فى اختراع السينما وجد الإنسان طريقًا مختصراً إلى السيطرة على الواقع والتحكم فيه (فى البداية جعله رمادياً وبلا صوت، كما لاحظ مكسيم جوركى). وفى اختراع الصور المولدة كومبيوترياً خلق الإنسان واقعًا كاملاً جديداً (كما لاحظت جودى فوستر). الآن يمكن خلق العوالم الأصلية، أو تغيير ما تم تسجيله من العالم الذى يمكن التعرف عليه، حتى لو كان تعبيراً على وجه طفل[٣]. وفى هذه الخاتمة سوف أناقش باختصار العلاقة بين الإمكانيات الجديدة للسينما ومفهوم التفكير السينمائى. سوف نسأل كيف يمكن للفيلموسوفى أن تتقاطع مع الممارسة السينمائية المعاصرة، ونناقش أيضًا تأثير الصور المتحركة على المتفرج، ونسأل كيف أن السينما تغير من إدراكنا للحياة اليومية.

لقد وجهت جيرمين دولاك لوماً شديداً إلى فنون الماضى لمحاولتها تعويق السينما، وقالت بأن ما يجب علينا أن نفعله هو "أن نبحث، فيما تتيحه لنا، من أجل الامتداد

بوجودنا الحساس فى شكل لم يتم اكتشافه بعد"[٤]. ويمكن رؤية الإمكانيات الجديدة للسينما فى الأشكال التالية: (على سبيل المثال "الفانتازيا النهائية")، الصورة المرنة الجديدة، المزج بين الصور الرقمية والصور المسجلة (على سبيل المثال "نادى القتال")، التجريب المتنامى للشكل السينمائى التقليدى (مثل "جوليان الصبى الحمار")، سينما المعرض الفنى الجديدة (مثل "اختفاء البحر")، والتفكير المرهف للواقعية الشاعرية (مثل "أسرار وأكاذيب"). إن هذا الخط التقنى ليس إلا ذريعة لأن ننظر إلى بعض الأشكال الجديدة - كما تم التأكيد عبر هذا الكتاب. إن الاهتمام لا يكمن فى طريقة تقنية محددة، ولا كيف تقوم بعض الأفلام بالضبط بمزج ما هو مسجل وما هو رقمى، لكن الاهتمام فى أى نوع من التفكير السينمائى بتشربه هذه الأشكال. لذلك فإن عند وصف هذه الأفلام يجب تفادى تفسير المؤثرات واللحظات الرقمية، والكتابة يجب أن تشير ببساطة إلى التفكير: المشاعر والأسئلة والدوافع فى هذه الأشكال. على سبيل المثال فإنه بالنسبة لكاتب لمراجعات فيلموسوفية فإن فيلم "ماتريكس" هو على أحد المستويات واقع سينمائى، ليست هناك أجزاء "مسجلة" أو تم "تحريكها رقمياً"، يوجد فقط مستوى واحد من العالم السينمائى.

سوف نناقش فى البداية "السينما" التى تم خلقها رقميًا بشكل كامل، وهى أقل إثارة للاهتمام من التفكير السينمائى المرن (العالم الواقعى الذى تم تغييره)، لأن "عالمها الجديد" يبقى مختلفًا تمامًا عن عالمنا، إن المتفرج هنا لديه صلة جمالية فوق أى صلة طبيعية. لقد أصبحت أفلام التحريك التقليدية رقمية مع فيلم "قصة لعبة"، ثم أخذت خطوة أخرى مع فيلم "الفانتازيا النهائية: الأرواح فى الداخل". إن ذلك تحريك رقمى يهدف إلى أن يكون له "ممثلوه" وديكوراته التى تبدو طبيعية بقدر الإمكان. لقد تطلب فيلم "الفانتازيا النهائية" اشتراك ٢٠٠ فنان رقمى لمدة أربع سنوات لكى يتم صنعه، كما تطلب عامًا كاملاً لإتقان ٦٠٠٠٠ شعرة فى رأس البطلة، الدكتورة أكى روس، أول ممثلة مخلقة تقوم ببطولة فيلم وتبدو واقعية. ولأن هذه الأفلام تحريك كامل فإن هذا يعنى انها تستطيع أن تفعل أى شئ، وأن تكون فى أى مكان: مثل وقوف أكى على سطح بحيرة والتصوير من أسفل. ولكى تساعد الواقعية، تكون الصور فى بعض

الأحيان مهتزة وتقوم برد الفعل بحيث تبدو صعبة التمييز عن الأفلام التى تسجل الأحداث. إن السينما سوف تصبح إذن عالمها الخاص - قادرة على أن تعرض أى شئ، تكون أى شئ، تذهب إلى أى مكان، تفكر فى أى شىء، وسوف يكون فنانو التحريك هم الآلهة الجديدة لهذا العالم الجديد.

لكن "مزج" السينما المسجلة تقليدياً مع المؤثرات الرقمية يعلن عن نوع جديد من التفكير السينمائى المرن. وكما ناقشنا فى الفصل الخامس، فإن هذه الصورة الجديدة المطواعة المرنة التى يمكن إضافة التحريك إليها تساعد السينمائيين على تغيير الواقع المسجل لرواياتهم، وحتى إضافة مشاهد "حقيقية" من خلال التحريك بشكل كامل. ومع إمكانية صنع ووضع الصورة الآن على الكمبيوتر فإن جزءًا من الصورة المسجلة يمكن تغييره أو حذفه. وفى الصورة الرقمية الجديدة يمكن التلاعب بأى شىء، تمكن إعادة التفكير فى أى شئ. ومع ذلك فإن قدرة السينما "العادية" على تنويع صورها من خلال المؤثرات الرقمية كان موجوداً منذ فترة. والاستخدام المبكر كان فى الاتصال غير المرئى فى تتابع المشاهد - إن الفيلم يمكن أن يرحل عبر الشوارع وقضبان النافذة ويدخل المنزل بسهولة خيال سينمائى حر تمامًا[٥]. إن هذا الاستخدام المرهف للمؤثرات الرقمية لكى يساعد جماليات وسرد الفيلم هو واحد من أكثر الوجوه إثارة للاهتمام للسينما المرنة الجديدة. وذلك ليس مسألة خلق عوالم جديدة "تمامًا"، ولكن تجديد وإنعاش صورتنا (أو طريقة "رؤيتنا") للعالم الحقيقى[٦]. وهذا المزج (بين الفوتوغرافيا والخيال الرقمى هو العالم الجديد الأكثر إثارة للاهتمام، العالم الذى يمكننا التواصل معه، ومع ذلك فإنه يرينا طرقًا جديدة لرؤية الأشياء، أفكاراً جديدة للأحداث واللحظات. إن فيلم "اتصال" يلعب بهذه الصورة المرنة الجديدة، مثل أفلام "نادى القتال" و"الذكاء الاصطناعى" و"ماتريكس". لكن اهتمام الفيلموسوفى ليس بالتكنولوجيا، ولا بأن ترسم بدقة كمية "التحريك" فى فيلم. مرة أخرى فإن الاهتمام هو فى التعرف على تفكير سينمائى جديد تخلقه هذه الثورة فى الصورة. إن السينما تستطيع الآن أن تفكر فى أى شئ. ماذا يمكن للسينما أن تفكر بعد ذلك؟ ماذا يجب على السينما أن تفكر بعد ذلك؟ ومع ظهور هذه الصور الجديدة (الفوتوغرافيا زائد

الصور المولدة كومبيوتريًا) فإن السينما المعاصرة تدخل فى تغيير يكاد أن يكون كبيراً فى تأثيره كاختراع. لقد أعطتنا التكنولوجيا المعاصرة عوالم سينمائية قابلة للمعالجة بالتحريك. لقد رأى فيرتوف ذلك قبل أن يحدث. لقد عرف أن السينما سوف يمكن إتقانها إلى الأبد، وأنها قادرة على أن ترينا أشياء جديدة، وأنها سوف تترك أعيننا وراءها فى نفس الوقت الذى تثيرنا بما لا يمكن أن نراه (على نحو عادى) - لذلك فإنها تعرض لنا عجز الفكر/ الإدراك. لذلك فإن فيلم"الرجل مع الكاميرا السينمائية" يحتوى على صور متسارعة (للقطارات أو الطائرات)، وصور بالأشعة السينية، والتصوير الفوتوغرافى الذى يقفز فى الزمن، وما إلى ذلك.

وفيلم "نادى القتال" هو هذا النوع من السينما المرنة الجديدة، هذا الفكر الخالص[٧]. إن السينما الجديدة تتطلب منا قدرًا كبيرًا من إعادة التفكير فى الصورة السينمائية. وهذه السينما الجديدة تمتد، وتؤكد بشكل جوهرى على الطبيعة المتسامية على الذاتية للسينما. وكبداية فإن التفكير السينمائى المرن يساعد على تعدد وجهات النظر المحتملة والمتاحة فى السينما، حيث أنه يساعد الفيلم على أن يكون موجوداً فى أى مكان: داخل صندوق القمامة فى "نادى القتال"، وخلف رصاصة فى "ماتريكس"، أو يرتحل فى محرك سيارة مثل "سريع وغاضب". لكن هذا المنظور السينمائى الجديد ليس مقتصراً على السينما التى يتم تغييرها رقميًا: إن فيلم "راقصة فى الظلام" يصور سيلما من زوايا متعددة، من خلال تحولات متعددة متكررة[٨]. إن الفيلم يبحث عن طريقة لرؤيتها، يبحث عن الحقيقة حولها، بزوايا مختلفة من التفكير السينمائى. إن ذلك يصبح محاولة تكاد ألا تنتهى لتحقيق أبعادها الثلاثة. إن الفيلم يحاول أن يقطن فى عالمها من خلال الوصف المتعدد، والتأطير المتعدد، لكن سيلما كشخصية، كفرد يجب علينا فهمه، تبدو كأنها تتحدى بحث الفيلم وتفكيره الوصفى.

لقد وجد دولوز أن السينما تشبه حياة روحية أعلى: ولا يمكن تحريكه أو تغييره - إنه قصد لا يعرف التردد. لكن ما تعطينا إياه التقنيات الأخيرة، وما يحاول مفهوم التفكير السينمائى أن يقتنصه ويخدمه، هو قدرة السينما على أن تفكر فى أى شىء -

"مشاهد عملاقة للجنس البشرى وهو ينسحق تحت القوة الماحقة للحرب، ثم يباركه ملاك السلام الذى قد يطير أمام أعيننا بكل معانيه الروحية"[9] كما لاحظ مونستربيرج[10]. إن هذا القول السينمائى القوى، الذى يكشف عن نفسه فى أى شكل، قادر الآن على إعادة التفكير فى شخصياته وأماكنه، ويصوغ ويشكل واقعه المدرك بقصد نقى خالص.

لكن الصورة المرنة لا تجلب معها بشكل تلقائى تفكيرًا "مثيرًا للاهتمام". فلا تزال السينما تبحث عن إمكانياتها فى التفكير فى الأشكال الأصيلة. وفى عام ١٩٢١ رأى إبستين القصائد السينمائية فى المستقبل: "١٥٠مترًا و١٠٠صورة مثل حبات المسبحة فى خيط سوف تشبه عملية التفكير"[11]. وفى عام ١٩٨٢ أعلنت بيرو أن "وعد الإمكانيات الذهنية للسينما مايزال ينتظر التحقق"[12]. ومنذ تسعينات القرن العشرين ظهرت حركة "جاليرى السينما" أو "الفيلم المعرض". لقد قام الكثيرون بتسجيل "فن الأداء"، دون تجريب فى الصور ذاتها، والكثيرون منهم يجهلون تاريخ السينما الطليعية والتجريبية والبنيوية والمادية (ستان براكيدج، بروس نومان، الخ). لكن بعضهم يعيد التفكير فى السينما. إن السياق (الثقافى، المنتبه) للمعرض يغرى المتفرج أن يكمل الفيلم، وأن تستخدم ذاكرته وتفكيره لكى يملأ المساحات الفارغة[13]. وذلك يتأكد بالطبيعة التى تعتمد على الحذف والشذرات والتشظى لفيلم المعرض - إنها أفلام تستخدم "نقاطًا" من صناعة الأفلام التقليدية، تلك اللحظات التى نتذكرها دائمًا فى الأفلام: اللقاءات، والودا ع، والمعارك، والولادة، والموت، والرقص، والمبانى التى تنهار...

والفنانتان اللتان تعملان بالنحت والسينما جين ولويز ويلسون تخلقان أفلامًا تصف المكان، وتتعقبانه فى حركات على شاشات تصطدم باللقطات المتحركة على قضبان فى زوايا قاعات العرض مثل الكاليدوسكوب. إن أفلامهما (عن المصانع المهمَلة والأماكن العاطلة عن العمل) "تصبح" هى الأماكن التى يقدمانها، وتشعر بالعناصر التى "تكشف عن" مؤسسة (مثل اكتشافهما فى عام ١٩٩٩ لمجلس البرلمان). وفيلم دوجلاس جوردون "سايكو فى ٢٤ ساعة" يبطئ فيلم هيتشكوك "سايكو" لكى يأخذ يومًا

كاملاً فى عرضه، "ليكشف عن" التعبيرية فى الفيلم، ويعرض "منجزات" الأسلوب، وتفكير الفيلم. وفيلم تاكيتا دين "مرايا الصوت" يستكشف الضوء والزمن، يستكشف استخدام زمن الصورة (البحر، الصخور، الأفق) لكى يجعل عقلنا يتشرب به، إنه زمن للصورة تعطى فيه كل ما فيها. أما فيلم "مدينة فيرنزتوم" فيعطى صورة عريضة رقيقة (ألوان تستدعى إلى الذاكرة "سولاريس"، وحركات تذكرنا بفيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"). وفيلم "اختفاء البحر" يصبح هو مصباح المنارة، بشكل آلى ومنِّوم. إن الفيلم يقدم تشريحًا سينمائيًا للمنارة، من خلال شعاع يضىء الصخور، وكل من الفيلم وشعاع الضوء يحدقان فى الظلام، لكنهما لا يستطيعان إلا أخذ لمحة من البحر. إن هناك إشارة سريعة لما هو ميتافيزيقى (بعد أن يلمس الشعاع الفيلم فإننا نبقى مع سطوع شبحى للضوء) فى الوقت الذى يعرض فيه لجمال ما هو ميتافيزيقى (الغروب).

لقد قدمت السينما المعاصرة أيضًا نوعًا من التفكير الجديد. ففيلم "رجل العصابة رقم ١" يشعر بشيزوفرينيا الشخصية الرئيسية، ليمزق الصورة ذاتها (بينما المجاز الكلاسيكى هو فى العادة مرآة محطمة). ويبدأ فيلم "ماجنوليا" بما ينوى أن يسير فيه: تفكير البحث والتقصى، ليندفع إلى الشخصيات، ويدفعهم، ليجعلهم فى النهاية أجزاء من كل. و"إيقاظ الموتى" يشعر بملل فريق الإسعاف، أو هؤلاء الذين يمر وقتهم بلا أى فعل سوى مرور الوقت، ويكشف عن صور الحركة المتسارعة عبر الشوارع. وفيلم سوديربيرج "الرجل الإنجليزى" يتحول من خلال ذاكرة فضفاضة، ليشعر بالتداعيات والتماعات الذاكرة، ويفكر فى موقف يتجاوز الماضى والحاضر (موقف الأب الذى يبحث عما حدث لابنته). كما يمكنك أن تجد إعادة تفكير راديكالية مختلفة فى إعادة الذاكرة فى فيلم "تذكارات".

وفيلم "جوليان الصبى الحمار" هو فيلم شاعرى وراديكالى، بصور مضطربة وسرد يسير كيفما اتفق. وإحدى الطرق لفهمه هو أن الفيلم قد يكون يفكر فى عالمه الخاص (عالم جوليان) باحثًا عن طرق جدية لقصص "الصور". وبشعوره بشيزوفرينيا جوليان، فإن الفيلم يفكر فى صورة ذات ألون يتم التأكيد على بعضها، وحركات مهتزة

بعنف، وخروج غائم عن البؤرة، وانكسارات متعددة، كما أن بطء الفيلم وتلعثمه (عن التزحلق على الجليد، أو طريق الليل) يكشف عن صور (ضبابية غائمة، متكسرة) "بين" الصور- وهذه الصور تضيع فى الحركة، وتوجد فقط فى الوقفات (عندما تتجمد الصورة).إننا نستقبل نوعًا من عدم الاستمرارية (القطع القافز)، ولذلك فإننا نصل إلى رؤية جوليان المتكسرة للعالم. وحتى الاستمرارية المرحة فى الكنيسة لا تستطيع أن تتسرب إلى حياة المنزل المتمزقة (بصريًا). والأصوات، خاصة الأوبرا الشاعرية، يتم اختصارها وقطعها، وتحطيمها، حيث إنه يتم الشعور بها لتنقطع على الفور (ليس هناك مكان الحب، الحب دائمًا يتم إنكاره).

إن الفيلم يخلق صورًا جديدة فى بحثه عن طرق جديدة لكى "يعرض قصة". فى البداية يتوقف الفيلم ليتأمل وجهًا، ثم نبات السرخس، ثم الخلفية، ثم الوجه مرة أخرى، فى انتباه تلقائى، انتقال قافز فى الانتباه، يلمح هذا ثم يرى ذاك خلال ثانية واحدة أو أقل. إن هذه الصورة الحساسة غير المستقرة تفكر فى حالة جوليان، وتأتى قبل لحظات من قتله صبيًا صغيرًا. وبعد ذلك يظل الفيلم مع جوليان، ليشعر بمركزيته فى عالم مهتز. كما أن الفيلم يكشف ويفكر بوضوح فى قوة الأب، ووضعه، ليعرض صورة لرأسه بينما يقوم جوليان بربط حذاء أبيه. وعندما يوجه الأب خرطوم المياه إلى شقيق جوليان، كريس، فإن انتباه الفيلم يزداد تجاه كل نقطة مياه فى هذا الرذاذ. وأخيرًا فإن انغلاق الاعتراف يتم التفكير فيه "من خلال" الصورة، فيكاد الفيلم أن يمتزج بغرفة الاعتراف الضيقة. وتكشف تحولات الفيلم التى تعتمد على الحذف عن التكرار القسرى الطويل لتدريبات الشقيق فوق الدرج. وعند خاتمة الفيلم الدرامية، ينتهى الفيلم بتصوير جوليان فى مواجهة بياض ملاءات سريره. إن "جوليان الصبى الحمار" قصة شاعرية من الصور، تحويل عالم جوليان إلى صور، إلى أسطح، إلى أشكال، تمزقات (إن الفيلم يؤمن بعالم جوليان). ويحاول الفيلم تحقيق الصورة المثيرة للاهتمام، الصورة الجميلة، صورة المستقبل (الحية بسطوحها، والواضح فيها الحبيبات والخطوط المميزة للصور التلفزيونية)، لكن المهم أن شاعرية وجمالية الصورة هذه ذات علاقة مع، وتفكر فى، وحول، الشخصيات والمواقف.

وبعض السينما الجديدة تحاول أيضًا أن تخلق نوعًا يؤكد على النزعة الإنسانية فى التفكير السينمائى (كما رأينا فى حالة الأخوين داردين فى نهاية الفصل السابع). وفى المستوى الأساسى، وبطريقة بسيطة ولكن متأملة فى اقتناص وتصوير الحياة العادية، فإن السينما تصبح مرآة لحياتنا. ومن المهم فى تلك العلاقة السهلة التى نحصل عليها مع السينما إنها تلاءم تفكيرنا، ونحن نفهمها بسرعة. إنها تبدو مألوفة (وإن كانت مختلفة). وكما يؤكد ريتشارد أبيل أنه بالنسبة لكاتب مثل لوى دولوك فإن السينما "وسيط يولد الصور أو يكشف عنها من خلال الاستيعاب وإزالة النزعة المألوفة عنها"[١٤]، إن السينما يمكن أن تعرض لنا الأشياء العادية بطريقة جديدة، يمكن أن تجعلنا ننظر مرة أخرى إلى ما نعتقد أننا قد فهمناه، تجعلنا نرى الأشياء العادية جديدة تمامًا. والتفكير السينمائى يُحوِّل ما يمكن التعرف عليه (بطريقة صغيرة أو كبيرة)، وهذا التغيير السريع الفورى فى الشكل بواسطة السينما يثير فكرة أن تفكيرنا يستطيع أن يحول عالمنا. وبالنسبة لوالتر بنجامين فإن الصورة الفوتوغرافية، خاصة الصورة البطيئة السرعة. "يمكن أن تُظهر العناصر الأصيلة التى لا يمكن الوصول إليها بواسطة العين المجردة... يمكن أن تقتنص الصور التى تهرب من الرؤية الطبيعية"[١٥]. ليس فقط الزوايا واللقطات القريبة غير البشرية، ولكن (الأكثر إثارة للاهتمام) هو التغيير المرهف لما هو عادى، الكشف عما هو موجود فى الحياة اليومية. لقد رأى بنجامين أن السينما تعطى مغزى فوريًا، بالمقارنة مع فن التصوير التشكيلى، فتقدم "وجهًا للواقع متحررا من أى أداة"[١٦]. وإن فيلمًا مثل "أسرار وأكاذيب"، الذى يعرض دليلاً صغيرًا على الأدوات السينمائية (ليست هناك مؤثرات خاصة)، يمكن أن يقال إنه "يعنى" على نحو أكثر قربًا وملاءمة. لقد كانت "العين السينما" عند فيرتوف تتضمن أننا يمكن أن نبدأ فى رؤية الواقع من خلال عيننا السينمائية الخاصة بنا. وربما كان فيلم "الإنسانية"، بلقطاته الطويلة العميقة (إن الفيلم يحدق فيما يراه) تجاه الفعل البشرى، يمكن أن يثير تفكيرًا متأملاً حول تفكيرنا، والذى قد يغذى نظراتنا المتفحصة[١٧]. إن المتفرج لا يبدأ فقط فى فهم محيطه على نحو سينمائى، بل قد يبدأ فى أن ينظر ويبحث عن "معلومات" مختلفة فى العالم.

وإن قدرًا كبيرًا من السبب وراء إعادة النظر فى مصطلحات الوصف السينمائى (التحولات والحركات السريعة والتساؤلات) يعود إلى الرغبة فى المساعدة على إعادة تشكيل النتيجة. إننا عندئذ نندمج مع السينما على نحو أكثر فائدة وملاءمة، ولعلنا نصل إلى فهم أقرب وأفضل. إن موهبة قدراتنا الإدراكية تستحق على الأقل لغة تقنية. وهذه المصطلحات الفيلموسوفية قد تساعد "بشكل مستقل" إدراكنا من أجل إلقاء الضوء من جديد على لقائنا مع العالم. ومن الناحية الفلسفية فإن السينما تؤثر عاطفيًا على طريقة فهمنا للحياة، لأنها تؤثر على طرق إدراكنا لحياتنا. وبالنسبة لإيفيت بيرو فإن السينما هى معجزة أشياء الحياة اليومية، إن السينما "قد حاولت أن تحصل على كل ما يحيط بنا، ما هو كئيب ومنبوذ، وكل ما هو غير ضرورى ولا يلاحظه أحد ولا يستحق هذه الملاحظة... إنها تعلمنا أن نكون مفتونين بأشياء الحياة اليومية"[١٨]. إننا "يجب" أن نستمتع بالتجربة البصرية لذاتها، ونقدر السينما لأنها تحرر فهم الحياة اليومية، وإن "الطريقة" التى نفهم بها السينما تصب فى فهمنا للحياة والوجود.

إن إعادة التفكير فى الحياة اليومية من خلال الصورة والصوت المفكرين واضحة فى الكثير من السينما. إن فيلم "شهر سبتمبر الماضى" يفكر فى صورة غائمة، ذات حواف مظللة، ويتجاوز الشخصيات لكى يشعر بالعنف السياسى (الذى لا يمكن الهروب منه) والذى يزحف على حياة هذه الشخصيات. وفيلم "صائد الفئران" يبدأ بتحول بطئ لصبى معلق فى ستارة معقودة برباط، قبل أن يعود الفيلم فجأة إلى الواقع عن طريق أم الصبى، إن الفيلم يقطع ما هو شاعرى ليجعل ما هو واقعى يحل مكانه. ولكن فيما بعد، بعد أن يموت الصبى، يبقى الفيلم عند الستارة الملفوفة، ليعيد التأكيد على ما هو شاعرى (شاعرى قوى يحتاج إلى ما هو واقعى لكى يؤثر عليه). وفى فيلم "عيون مغلقة على اتساعها"، عندما تحكى أليس قصتها عن الخيانة المتخيلة، يجعل الفيلم بيل فى موضع التساؤل (إنه ينظر إليه من أعلى)، لكنه يعطينا أليس من الجانب فقط. إن الفيلم يجعلنا نشعر أن مغزى وآثار الاعتراف تكمن عند بيل. إن الفيلم "يشعر" بتأثير القصة على بيل. وفيلم "فى عز الصيف" يفكر فى العاطفة بشكل غير مباشر (وربما بشكل أكثر صدقًا) - ليعطينا بشرة زيتونية دافئة مقابل أزرق الليل

البارد، أو الآثار الزائلة للقدم الساخنة على الحائط الأحمر الصدئ فوق الفراش. وفيلم "المكتئب" يمسح الأجساد واللمسات، الحواف والالتماعات، فى رد فعل على الحركة البشرية - إن الفيلم يبحث عن معرفة حول العاشقين. وفيلم "البرزخ" يحتوى على لحظات مهمة من الزمان والمكان، وفيلم "المُطلِّع على الأسرار" يقدم مساحات القرار الرمادية، وفيلم "منزل ميرث" يفكر فى التفكير المستغرق المظلم دائمًا.

و"أسرار وأكاذيب" و"الملجأ الأخير" فيلمان يستخدمان إعادة التفكير فى اندماجنا الطبيعى مع ما هو "طبيعى" لتحقيق تأثير جميل. إن فيلم "أسرار وأكاذيب" يكشف عن تفكير بسيط رقيق يبعث على الاحترام. إن الفيلم يجلس عندما تجلس الشخصيات، وتربط التحولات بين الشخصيات على نحو عضوى، ويربط بين كلماتهم عن بعضهم البعض مع صورة كل منهم عن الآخر، ويسمح الفيلم للشخصيات بلحظات من التأمل الهادئ. إننا نعتقد أننا نرى ببساطة من خلال الصورة، وندرك الشخصيات على نحو مباشر لكن الفيلم "يفكر دائمًا مع إدراكاتنا". بعد أن تسمع سينثيا من ابنتها، يتراجع الفيلم إلى الخلف، ويعرضها من قمة رأسها إلى أخمص قدمها، يعطيها المساحة، لكنه يدرك (يفكر) أيضًا فى تأثير الكلمات عليها. وعندما تتحدث سينثيا وهورتينس أخيرًا فى المقهى، فإن الفيلم يعرض فهمًا لموقفهما، ويسمح للصورة أن تتسرب إلينا دون تحولات (مونتاجية). ويتعلق فيلم "الملجأ الأخير" بامرأة روسية وابنها اللذين يصلان إلى المملكة المتحدة و"يُحتجزان" فى مدينة إنجليزية ساحلية صغيرة بينما يتم النظر فى طلبهما اللجوء. إن حياتهما (يتم التفكير فيها على أنها) خشنة، من خلال صورة تحتشد بالحبيبات. كما أن الفيلم يعرف أيضًا متى يهتز ويقلق - ويكون أقل استقرارًا عندما تشعر البطلة بعدم الاستقرار. إن فيزيقية الفيلم تصبح - بشكل عميق التفكير - رد فعل لعواطف ومشاعر الشخصيات (مثل التفكير القريب المتعاطف فى فيلم "روزيتا")، ويبدو أنه يتحرك فقط عندما تتحرك المرأة. إن الفيلم يركز على الوجود والأماكن، وعند نقطة أو نقطتين مهمتين فقط يستخدم الفيلم التحولات: عندما تُقاد المرأة من المطار إلى المدينة الساحلية حيث يتم "احتجازها"، وعندما "تهرب" مع ابنها وصديقها، وفى كل مرة يتم تقديم منظر طبيعى فإن الفيلم يجعله يختزل الشخصيات.

كما يشعر الفيلم أيضًا بانفتاح تجاه الصوت، ليسمح للأصوات البشرية والمقاطعات أن تتصاعد وتملأ (مثل الصورة). وفى بعض الأحيان فإن صورة الفيلم تبحث عن الاقتراب من العيون، كما لو أنها تحاول أن تمسك بما هو "داخل" الشخصيات، لتخلق تفكيرًا سينمائيًا تأمليًا وإنسانيًا.

والتفكير الأكثر جمالاً يحدث فى الصور الأكثر امتلاء بالطبيعة، إنها متشظية ومشغولة دون أن تحجب المشاعر أو الشخصية: إن الوجوه تظهر مزدوجة فى نصف انعكاسات من خلال الزجاج، وتظهر العيون فى إطار من النار أو البحر، وتحجب الأجساد بواسطة آلات الثمار أو الأضواء المبهرة. إن هذا يُحمِّل الصورة "بالمعلومات" ويجعلنا نوجه انتباهنا (لذلك فإنه يشجع على إمكانية رؤية ثانية). وعند النهاية فإن البحر والضباب والأجساد وحبيبات الصورة تنصهر إلى لون أزرق رمادى حزين. إن الفيلم يبدأ وينتهى بشخصياته وهى تواجهنا لكنها تتراجع إلى الخلف، وهو تفكير منفتح، وشعور رقيق، وفكر سياسى وإنسانى بالصورة، إن الأسطح هنا مهمة مثل الأعماق، وعندما تجلس المرأة على مقعد فى ضوء الشارع فى الليل البارد القاسى فإن قصص المهاجرين تصبح صورة فكر واحدة جميلة، وجه دافئ صغير يتوهج فى زاوية إطار أزرق بارد.

إن الفيلموسوفى تبحث عن كل هذه الأشكال - التحريك الرقمى، والتفكير السينمائى المرن، والأشكال التجريبية، وأفلام الفن، والواقعية المتعاطفة، باعتبارها تفكيرًا سينمائيًا ملائما تمامًا لكى "يغير" من إدراكنا للعالم. ومن خلال قصص الأفلام وأخبار التليفزيون نستقبل بناء للعالم هو بدوره يغذى ويشكل تفاعلنا معه، ولكى نتواءم مع وسائط التواصل تلك فإننا فى حاجة لمعرفة شكلها. ومفهوم التفكير السينمائى يربط الشكل والمضمون معًا بشكل عضوى وذى معنى. وعندما نشاهد فيلمًا فربما عندئذ نشاهد فيلمًا فربما عندئذ سوف نراه "ككل" من التفكير، الشخصيات مع التأطير، المنظر مع الحركة. والهدف هو تطوير "طريقة انتباه" نقدية جديدة، ورؤية الأفلام كتفكير هو اعتراف بأنها تملك القوة والقصد الإبداعى. والفيلموسوفى موجهة

بهدف زيادة تلك الطريقة للانتباه فيما يتعلق بالصور المتحركة، سواء كانت سينما، أو تليفزيونيًا، أو حتى ألعاب فيديو(١٩). علاوة على ذلك فإن الفيلموسوفى تسعى إلى أن تمنحنا طريقة أولية يمكن أن تنمو مع تطور السينما، يمكن أن تواكب اختراعات السينما المقبلة. وبمجرد أن تفهم العقل السينمائى فسوف تذهلك الحركات الجديدة، بل قد تستطيع أن تتوقع الحركة التالية.

ولكن انفجار حضارة الصورة فى العقدين أو الثلاثة عقود الماضية هو مجرد تطور (أكثر من كونه مرضا يحتاج إلى علاج). إن ثقافتنا لم تعد موجهة إلى الكلمة المكتوبة كما كانت من قبل. لقد دخلنا إلى عصر جديد للرؤية. ونحن فى حاجة إلى أن ندرس عوالم الصور الجديدة تلك، هذه العوالم الجديدة للتمثيل والتجسيد. ولا يزال هذا العصر الجديد يأتى: فمنذ تقدم وتصغير الكاميرات الخاصة قمنا بهدوء بجعل الوسائط الفوتوغرافية تقوم بدور الذاكرة البشرية. والمزيد من تطور الأدوات البصرية تسبب فى إحداث تآكل فى إيماننا بالإدراك البشرى. وهكذا نمت الأسئلة: كيف تؤثر علينا تلك التعددية من الصور؟ هل فقدنا بصرنا الخاص؟ ورؤية السينما باعتبارها "عقلاً آخر" يعطينا أيضًا أسبابًا حول لماذا تمارس السينما والتليفزيون هذه القبضة على المجتمع، ولماذا تشعر الحكومات بالحاجة إلى أن تبقى قوتهما تحت السيطرة. إن الأطفال فى حاجة إلى لغة مناسبة "لاستخدامها" بينما يعايشون الصور، لكى نزيد من طريقة انتباههم. وقد يقال إن التركيز الدائم على أوبرات الصابون خلال النهار يمكن أن يعتبر نوعًا من الانشغال الزائف، وأن برامج المسابقات والبرامج الحوارية المبهرة تدفعنا لفتح أعيننا حتى تستقبل شعورًا مرحًا مباشرًا. إن التليفزيون بالنسبة لدولوز "يمثل كل شئ، يجعله قابلاً للتمثيل"(٢٠)، ولعله يجعلنا نشعر أنه وسيط بلا ماضٍ أو مستقبل، وأنه لا يحتاج منا إلى أن نتذكره لأنه إنكار للزمن - إن التليفزيون يطلب منا فقط أن نتابعه وهو مفتوح، لذلك ننساه عندما يكون مغلقًا. لكن التليفزيون له تأثير أكثر بقاء، والمصطلحات الفيلموسوفية قد تساعدنا على أن نفهم تأثيره ونسيطر عليه.

يقدم جورج ويلسون ملاحظة حول الحياة خارج (وبعد) السينما: "الظواهر التى نشهدها تظهر لنا عادة على أنها غامضة، غير محددة، ملغزة، ودون بناء دال"، لذلك فإن أحد الأفكار داخل هذه الحلبة من الفلسفة هى أن "نمتد بقوانا الإدراكية بطرق تحطم بعض الحدود وتكشف عن منظور كانت تخفيه هذه القوى[٢١]. وكما يلاحظ ويلسون:

"لا تزال هناك إمكانية أخرى للسينما لكى تدعو مشاهديها لإرجاء وإعادة تقييم بعض من افتراضاتهم الآلية حول كيف وأين يمكن رؤية المغزى الخاص بها فى العالم... وتوضيح هشاشة التصنيفات التى تفرضها المعلومات البصرية دون تردد على الرؤى أمام أعيننا"[٢٢].

والسينما (خاصة التفكير السينمائى المتعاطف) يمكن أن تعيد رسم هذه التصنيفات، يمكن أن تقدم تصنيفات جديدة، وإن فهم السينما من خلال العقل السينمائى ذى القصد يمكن أن يفتح هذه التصنيفات.

وبالنسبة للكتاب الأوائل مثل إبستين ودولوك فإن السينما كانت أداة "للكشف"، بينما بالنسبة لكانودو فإن هذا "النقش بالضوء... يمكن أن يطيل وجود الإنسان فيما وراء حدود المكان والزمان والموت"[٢٣]. لكن يجب أن تكون السينما حريصة على ألا تكون "ترجمة" للفلسفة، إن السينما التى تبدأ كفكرة تنتهى على هذا النحو، فكرة مصورة (دون تطور جمالى، ودون حصاد للمعنى). وبدلاً من ذلك فإنها يجب أن ترى، وتبحث عن نزعتها الفلسفية الطبيعية الخالصة – فى الكشف عن تفكير جديد، عن نقطة جديدة لرؤية العالم. وبالنسبة لويلسون فإننا نحتاج إلى استنطاق "وجهة النظر" السينمائية تلك لكى نفهم "هذه الأشكال المعاد بناؤها للشهادة على العالم"[٢٤]. ولقد أكد هذا الكتاب على كلمات كتّاب شهدوا على اختراع السينما لأن كلماتهم الآن تعيد أصداءها مع إعادة الاختراعات المعاصرة للأشكال السينمائية. والفيلموسوفى هى نتيجة لعصرنا الراهن للسينما المرنة التى يسهل تشكيلها. كما أنها نتيجة لعصرنا عن المعلومات حول مواضعات السينما: تعاد فيه صياغة المفاهيم السينمائية على نحو لا

يتوقف. ورؤية السينما باعتبارها "تفكيراً" فإن المضمون والشكل والمتفرجين يرتبطون معًا، بحيث أن المتفرج يدرك كلاً عضويًا للتفكير السينمائى حول الشخصيات والأحداث من خلال أشكال درامية بدلاً من طبقات من القصة والأسلوب. وهكذا فإن الفيلموسوفى تتيح ممارسة، مهارة لفعل شىء، استراتيجية لأن نكون فلسفيين حول السينما، ونرى ما هو فلسفى فى السينما. والمؤمن بالفيلموسوفى هو إنسان الغد والأيام التالية، إنه يندمج فى التفكير فى ومن أجل المستقبل (حيث "تخبرنا" السينما بأشياء جديدة). وبالفيلموسوفى فإن السينما هى البداية "وهى المستقبل" لفكرنا. لقد اعتقدنا أننا نحتاج إلى أن نحسب معتقداتنا حول العالم، لكن نهاية الفلسفة - بصورها المجازية عن هذا الاعتقاد - يمكن أن تؤدى بنا إلى اكتشاف أننا نستطيع أن نفهم العالم على نحو مماثل - بأن نقوم بتحويل معتقداتنا إلى سينما، أو أن "نؤدفلم" معتقداتنا.

ملاحظات

المقدمة

(١) ماكسيم جوركى (١٩٩٦)، سى. هاردينج وإس بوبيل (إشراف) فى مملكة الظلال: رفيق إلى السينما المبكرة، ص٥ .

(٢) بيكام (١٩٩٨ [١٩١٢]) "سينماتوجرافى" فى كتاب ريتشارد أبيل "نظرية السينما والنقد السينمائى فى فرنسا: تاريخ/ أونطولوجى"،الجزء الأول، ص٦٩ . بيكام اسم مستعار، وماتزال هوية الكاتب غير معروفة.

(٣) إيميل فييرموز (حوالى ١٩٨٨) "قبل الشاشة": هيرمز والصمت"، فى كتاب ريتشارد أبيل، الجزء الأول، ص١٥٨ .

(٤) فسيفولد بودوفكين (١٩٦٠) "التكنيك السينمائى والتمثيل السينمائى، ص٨٦ .

(٥) والتر بنجامين (١٩٩٩) "عمل الفن فى عصر النسخ الآلى"، ترجمة هارى زون، فى "إضاءات"، ص٢٣٠ .

(٦) ستانلى كافيل (١٩٧٩) "العالم معروضاً:تأملات فى أونطولوجيا السينما"، ص١٠٥ .

(٧) ستانلى كافيل (١٩٨٣) "تفكير الأفلام" فى كتاب سينثيا فريلاند وتوماس وارتنبرج (إشراف) "الفلسفة والسينما"، ص, ٢١

(٨) كافيل، "العالم معروضًا، ص٢٢٦ .

(٩) المرجع السابق،ص٢٣ .

(١٠) المرجع السابق، ص, ١٢٩ وبالنسبة لكافيل مثل سوزان لانجر فإن السينما "أبدية وكلية الوجود، وتخلق "مستقبلاً" أو "مصيراً" متغيراً على الدوام داخل "الآن التى بلا نهاية"، (١٩٥٣)، "الشعور والشكل: نظرية الفن متطورة عن الفلسفة فى مقام جديد"، ص٤١٥ .

(١١) فى إف بيركنز (١٩٧٢)، "السينما كسينما"،ص٦٩ .

(١٢) السابق،ص٦٧ .

(١٣) كافيل، "العالم معروضًا"، ص٧٢ .

(١٤) علق فيلسوف السينما هومير سيمسون بشكل قاطع على ذلك عندما بدأ فى رواية قصة "عائلة سيمسون" : "إسمع جيداً، لأن كلماتى سوف تستحضر الصور بنفس الوضوح مثل أى برنامج تليفزيونى.

(١٥) هوجو مونستربيرج (١٩١٦)، "فوتوبلاى: دراسة سيكولوجية"، ص١٠٢ . كان مونستربيرج عالمًا نفسيًا وفيلسوفًا ألمانيًا أمريكيًا، توفى فى نفس العام الذى نشر فيه كتاب "فوتوبلاى".

(١٦) أندريه بازان (١٩٧١)، "ما هى السينما؟ الجزء الأول"، ص١٤ .

(١٧) بنجامين، "عمل الفن فى عصر النسخ الآلى"، ص٢٣٠ .

(١٨) جيل دولوز (١٩٩٨)، "المخ هو الشاشة، مقابلة مع جيل دولوز حول الصورة الزمان"، من كتاب "جيل دولوز: سبب للإيمان بهذا العالم"، الجزء ٢٠، رقم٣، ص٤٨ .

(١٩) جيل دولوز (١٩٨٥)، "سينما١:الصورة المتحركة"، ص٢٠١ .

(٢٠) دولوز، "المخ هو الشاشة"، ص٤٩ .

(٢١) ريكوتو كانودو (١٩٨٨)، "مولد الفن السادس"، في كتاب أبيل "نظرية السينما والنقد السينمائي في فرنسا"، الجزء الأول، ص٢٩٦-٢٩٧ .

الفصل الأول

(١) إيميل فييرموز (١٩٨٨)، "أمام الشاشة: الإخوة القساة"، فى كتاب أبيل "نظرية السينما والنقد السينمائى فى فرنسا"، الجزء الأول، ص١٣٣ .

(٢) جيل دولوز (١٩٩٥)، "حول الصورة الزمن" فى كتاب "مفاوضات"، ص٥٧ .

(٣) جيرارد فورت باكيل (١٩٢٦)، "العقل والفيلم: رسالة عن العوامل النفسية فى الفيلم"، ص١٩ .

(٤) بازان، "ما هى السينما؟"، الجزء الأول، ص٦٢ .

(٥) من المثير للاهتمام أن سمول وجد نقصًا فى استقبال تعامل السينما مع مادة المفاهيم، واستنتج أن "تقدير نظرية السينما لهذا الموضوع يقف مع طموحات إيزنشتين التى لم تتحقق"، إدوارد سمول (١٩٨٠)، "السينيفيديو والصور الذهنية"، فى "مجلة جامعة الاتحاد السينمائى"، الجزء ٣٢، أرقام ١-٢، ص٥ .

(٦) رأى السينمائيون السيرياليون العمليات الذهنية على أنها آلية، وهم يضعون السينما مع الأحلام والتخيل الحر() العين النظرية غير المثقفة (برغم أنه ليس من الواضح أين يقع التقسيم بين هذين النوعين من الفكر. وتطلق رامونا فوتيادى على هذا النمط السينمائى "الهلوسة الواعية" التى تقيم جسرًا بين الواقع والخيال. رامونا فوتيادى (١٩٩٥)، "العين غير المروضة: السيريالية ونظرية السينما"، سكرين، الجزء ٣٦، رقم ٤ .

(٧) باركر تايلر (١٩٧٢)، "ظل طائرة يتسلق مبنى إمباير ستيت: نظرية عالمية للسينما"، ص٧٢-٧٣, كان تايلر شاعرًا وكاتبًا وواحدًا من الأوائل الذين درسوا تجسيد المثلية الجنسية فى السينما.

(٨) المرجع السابق، ص, ٢٢٩ ويتمسك تايلر بأن الفيلم الذاتى هو فيلم جيد لأن صانعه حقق تطابقًا كاملاً مع رؤيته.

(٩) آر إى جونز (١٩٤١)، "الخيال الديموقراطى: تأملات وأفكار عن فن المسرح"، ص١٧-١٨، مقتبس فى كتاب لانجر "الشعور والشكل"، ص٤١٥ .

(١٠) بيركنز، "السينما كسينما"، ص, ١٣٣ وعند قلب التشبيه، فإن من الممكن الحديث عن العقل على أنه يشبه السينما. وبالنسبة للسينمائى والروائى ألان روب جرييه فقد كتب فى عام ١٩٦٥ أن صور السينما خيالات، وخيالاتنا "تشبه شيئًا مثل فيلم داخلى يتم عرضه بشكل مستمر فى عقولنا... والسينما الشاملة لعقلنا تسمح بتغييرات شذرات الواقع المعروض وتقديمها من خلال البصر والسمع، وشذرات الماضى أو شذرات المستقبل، أو شذرات ليست إلا محض خيال"، آلان روب جرييه، "لقطات خاطفة، أو نحو رواية جديدة"، ص١١-١٢ .

(١١) جيرمين دولاك (١٩٢٤)، "التقنيات المعبرة فى السينما"، فى كتاب أبيل "النظرية السينمائية والنقد السينمائى فى فرنسا"، الجزء الأول، ص٣١٠ .

(١٢) انظر أبيل، الجزء الأول، ص, ٣٣٣ وفيلم "استعادة الزمن" يحاول أن يعرض هذه التداعيات والارتباطات، برغم أن ذلك يتم أساسًا من خلال الحركات المسرحية للديكور والأكسسوار، أو المادة الموضوعة أمام الكاميرا.

(١٣) هنرى بيرجسون، مقتبس فى كتاب أبيل، الجزء الأول، ص٢٢ .

(١٤) بول دوجلاس (١٩٩٢)، "بيرجسون عند دولوز: نظرة جديدة إلى بيرجسون"، فى كتاب فريدريك بورويك وبول دوجلاس (إشراف)، "أزمة الحداثة"، ص٣٨١ .

(١٥) إيميل فييرموز، "أمام الشاشة: السيمفونية الثانية"، فى كتاب أبيل، الجزء الأول، ص١٧٠ .

(١٦) ريكوتو كانودو، "تأملات فى الفن السابع"، فى كتاب أبيل، الجز الأول، ص, ٣٠١ برغم أنه يشير إلى أخطاء تجسيد السينمائيين للذاكرة: "فى ذكريات المرء لا يستطيع أن يرى نفسه"، ص٢٩٨ .

(١٧) بول رامين، "تأثير الحلم على السينما"، فى كتاب أبيل، الجزء الأول، ص٣٦٣ .

(١٨) جان جودال، "السيريالية والسينما"، فى كتاب أبيل، الجزء الأول، ص٣٥٧ .

(١٩) جيل دولوز، "سينما ٢: الصورة الزمن"،ص١٥٩ وص, ١٦٥ ومع ذلك فإنه يسمح بالصورة الحلم "صورة ما قبل الزمن"، ص٢٧٣ .

(٢٠) كافيل، "العالم معروضًا" ص٦٧ .

(٢١) قارن باشلار عن الفرق بين المتخيل والصورة.

(٢٢) بيكام، "السينماتوجرافى"، ص٧٥ .

(٢٣) كريستيان ميتز، "مشكلات معاصرة فى نظرية السينما"، سكرين، الجزء ١٤، أرقام ١-٢، ص٤٦ .

(٢٤) أنطونين آرتو، "الأعمال الكاملة: الجزء الثالث"، ص٣٨ .

(٢٥) تحرك دولوز أيضًا خلال الأفكار والكاميرا الذاتية المرتبطة بالشخصية (والأكثر أهمية فيما يتعلق بالكاميرا المتحركة عند مورناو، فالكاميرا تفصل وتربط نفسها بالشخصيات)، وذلك فى طريقه إلى مفهومه الخاص المتفرد عن سينما الفكر. وعندما قرأ روب جرييه أدرك أنه حتى الأفلام التى تبدو موضوعية يجب أن تكون فى النهاية ذاتية: "إن أكثر العوامل الموضوعية لا تمنع أنها تحقق ذاتية كاملة"، دولوز، "سينما ٢"، ص, ٧ إن الكاميرا لا تعيش داخل الشخصية أو تراقبها، لكنها تكاد أن تصبح الشخصية () وما هو داخل الصورة هو ذاتية متسامية للشخصية، "وجود مع" كما يشير جون مارك، "جيل دولوز: الحيوية والتعدد"، ص, ١٥٥

(٢٦) بروس كاوين، "شاشة العقل: بيرجمان، جودار، وسينما ضمير المتكلم"، ص١٠، أو كما يصوغها أفروم فلايشمان. "الصور السينمائية مشفرة على أنها الصور الذهنية الشخصية"، "الأفلام المسرودة: مواقف حكاية القصة فى تاريخ السينما"، ص٢٣٢، رقم٢ .

(٢٧) كاوين، "شاشة العقل"، ص١٠ .

(٢٨) السابق، ص١٩٢ .

(٢٩) جورج إم ويلسون، "السرد بالضوء: دراسات فى وجهة النظر فى السينما"، ص١٣٠ .

(٣٠) مونستربيرج، "فوتوبلاى"،ص١٥٠ .

(٣١) السابق، ص١٨٤ .

(٣٢) السابق، ص٢٢٠ .

(٣٣) السابق، ص٩٧ .

(٣٤) مارك آرديكيلر، "نظرية السينما وكتاب مونستربيرج: السينما، دراسة نفسية"، مجلة التعليم الجمالي، الجزء ١٢، رقم ٣، ص٤٣ .

(٣٥) نويل كارول، "التشبيه بين السينما والعقل: حالة مونستربيرج"، "مجلة الجماليات والنقد الفني"، الجزء ٤٦، رقم ٤، ص٤٨٩ .

(٣٦) دادلي أندرو، "نظريات السينما الكبرى: مقدمة"، ص. ٢٦

(٣٧) فيرجينيا وولف، "عن السينما"، في كتاب مايكل أوبراي (إشراف)، "السينما الطليعية البريطانية، ١٩٢٦-١٩٩٥، مقتطفات من الكتابات"، ص. ٣٥

(٣٨) ريتشارد ألين وموراي سميث (إشراف)، "نظرية السينما والفلسفة"، ص. ١٩ وبرغم ذلك فإنهما ذهبا إلى التقرير بأن فكرة السينما كنموذج للوعي (وفكرة الفن الحداثي كسلاح لتغيير الوعي) تفترض علاقة بين الوعي والعالم هي حرفية إلى حد كبير.

(٣٩) ريتشارد أبيل، الجزء الثاني، ص١٥ .

(٤٠) بيركنز، السينما كسينما، ص١٥٥ .

(٤١) روجيه جيلبير لاكونت، "خيمياء العين: السينما كشكل للعقل"، "المجلة ربع السنوية للسينما والفيديو"، الجزء ١٢، رقم ٤، ص١٩ .

(٤٢) السابق، ص٢٢ .

(٤٣) السابق، ص٢١ . وجيلبير لاكونت هو واحد من كتاب قليلين أشاروا إلى أن أشكال العقل لا يمكن اختزالها مباشرة إلى سينما.

(٤٤) السابق، ص٢١ .

(٤٥) السابق، ص٢١،٢٢ .

(٤٦) بيلا بالاش، "نظرية الفيلم: الشخصية وتطور فن جديد"، ص١٤٥ .

(٤٧) السابق، ص١٧٨،١٧٩ .

(٤٨) السابق، ص. ١٧٩

(٤٩) ستانلي كوبريك، "مقابلات"، ص٨٩-٩٠ .

(٥٠) إيفيت بيرو، "الميثيولوجيا الوثنية: العقل الوحشي والسينما"، ص٣٩ .

(٥١) وولف، "عن السينما"، ص٣٥ .

الفصل الثانى

(١) لودفيج، "السيد المطلق للزمان والمكان"، مقتبس فى كتاب أندريه جودروه "السرد والبرهان فى السينما"، "مجلة السينما والفيديو"، الجزء ٣٩، رقم ١،ص. ٣٢ وقد اقتبس جودروه ذلك عن بحثه لويليام كايسر تحت عنوان "من يحكى الحكاية؟"، لكنه لا يشير إلى المرجع. فى الأغلب فإنه مأخوذ عن كتاب لودفيج فى عام ١٨٧١ "دراسة شكسبير".

(٢) تايلر، "ظل طائرة يتسلق مبنى إمباير ستيت"، ص٦٨ .

(٣) السابق، ص٢٢٠ .

(٤) ويليام روثمان، "الأنا الخاصة بالكاميرا"، ص١٥ من المقدمة.

(٥) هيرويتز، "عرض "الأنا الخاصة بالكاميرا"، السينما والفلسفة، الجزء٢، ص٢١ .

(٦) روثمان، ص١١ من المقدمة.

(٧) السابق، ص١٢٦-١٢٧ .

(٨) هيرويتز، ص٢٤ .

(٩) السابق، ص٢٨ .

(١٠) روثمان، ص١٧٢ .

(١١) تايلر، "ظل طائرة"، ص. ١٠٤

(١٢) سوزان سونتاج، "أساليب الإدارة الحرة"، ص١٧٠، مقتبس فى كتاب ويلسون "السرد بالضوء"، ص١٢٨ .

(١٣) كاوين، "شاشة العقل"،ص٣ .

(١٤) السابق، ص١٩٢ .

(١٥) ويلسون، "السرد بالضوء"، ص١٢٩

(١٦) قتبس كاوين عن ألين جينزبيرج "التشتت"، "التمثيل البصرى لما يقرر العقل عند جينزبيرج أن يلاحظه، وباختصار، كلاً من شاشة العقل والمعالجة"، "شاشات العقل"، ص٧٥ .

(١٧) السابق، ص١٢ .

(١٨) رودلف آرنهايم. "الفن والإدراك البصرى"، ص٣٢٨، مقتبس فى كتاب جورج دابليو ليندين "تأملات عن الشاشة"، ص٢٢٥ .

(١٩) ليندين، ص٢٢٦،٢٢٥ .

(٢٠) دانييل دايان، "شفرة التعلم فى السينما الكلاسيكية"، "فيلم كوارترلى"، الجزء ٢٨، رقم١، ص٣٠ .

(٢١) كاوين، ص١٨٨ .

(٢٢) ويلسون، ص١٣٠ .

(٢٣) كاوين، ص١٩٢ .

(٢٤) يان جارفى، "فلسفة الفيلم"، ص٨٥ .

(٢٥) كاوين، ص٥٣ .

(٢٦)السابق، ص٥٤ .

(٢٧) إيميل بينفينست، "مشكلات فى اللغويات العامة"، ص٢٠٨ .

(٢٨) ديفيد بوردويل، "السرد فى الفيلم الروائى"، ص٦١-٦٢ .

(٢٩) السابق، ص٦٢ .

(٣٠) السابق، ص٢١٠ . قارن مع مشهد النادى الغريب فى فيلم: "القمتان التوأم"، عندما يجب أن نبذل جهدًا لنسمع الحوار.

(٣١) السابق، ص٢٢٥ .

(٣٢) من المؤكد أنه غريب، كما يصوغه كافيل: "السارد الراوى لا يستطيع أن يتخلى عن موقعه للبطل"، من كتاب "العالم معروضًا"، ص١٢٩ .

(٣٣) جريجورى كورى، "الصورة والعقل: السينما، والفلسفة، وعلم الإدراك المعرفى"، ص٢٤٥ .

(٣٤) سيمور تشاتمان، "القصة والخطاب: البناء السردى فى الرواية والسينما" ص١٤٨ .

(٣٥) إدوارد برانيجان، "الفهم السردى والسينما"، ص٨٥ .

(٣٦) جودروه، "السرد والبرهان فى السينما"، ص٣٤ .

(٣٧) روبرت بيرجوين، "السارد السينمائى: منطق وذرائع السرد غير الشخصى"، "مجلة السينما والفيديو"، الجزء ٤٢، رقم١، ص٧ .

(٣٨) السابق، ص, ١٤

(٣٩) ويلسون، ص٥٠ .

(٤٠) السابق، ص١٣٣ وص٨٦ .

(٤١) السابق، ص١٢٧ .

(٤٢) السابق، ص, ١٣٣

(٤٣) السابق، ص١٣٧،١٣٦ .

(٤٤) جورج إم ويلسون، "المصور الأعظم يتقدم: الأساس للسرد السينمائى"، "موضوعات فلسفية"، الجزء الأول ٢٥، رقم١، ص٣١٢ وص٣٠١ .

(٤٥) جيرولد ليفنسون، "الموسيقى السينمائية والوساطة السردية"، فى كتاب ديفيد ونويل كارول (إشراف)، "ما بعد النظرية: إعادة بناء الدراسات السينمائية"، ص٢٥٢ .

(٤٦) ويلسون، "المصور الأعظم"، ص٣١٥ .

الفصل الثالث

(١) موريس ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، فى "الإحساس واللاإحساس"، ص٥٩ .

(٢) موريس ميرلوبونتى، "العين والعقل"، فى "أولوية الإدراك"، ص,١٦٦

(٣) السابق، ص١٦٦ .

(٤) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، ص٥٩ .

(٥) فيفيان سوشباك، "توجه العين: ظاهراتية التجربة السينمائية"، ص١٦٨ .

(٦)السابق، ص٢١٦ .

(٧) السابق، ص٢١٦ .

(٨) السابق، ص٢٤ .

(٩) السابق، ص٢١٦ .

(١٠) السابق.

(١١) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، ص,٥٩ للمزيد حول "الجسد"، واللحم الحى، والإدراك، انظر ميرلوبونتى "المرئى واللامرئى"، ص١٣٩ وما بعدها.

(١٢) جورج لاكوف ومارك جونسون، "المجاز الذى نعيش معه"، ص١٩ .

(١٣) سوشباك، "توجه العين"، ص٢٠٥ وص٢٠٩ .

(١٤) فيفيان سوشباك، "العين النشطة: ظاهراتية الرؤية السينمائية"، "المجلة ربع السنوية للسينما والفيديو"، الجزء ١٢، رقم٣، ص٣٥ .

(١٥) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلى النفس الجديد"، ص٥٨ .

(١٦)سوشباك، "توجه العين"، ص٢٠٤ .

(١٧) السابق، ص٢١٧ .

(١٨) السابق، ص٢٨٥ .

١٩٠) السابق، ص٢١٧ .

(٢٠) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، ص٥٩ .

(٢١) سوشباك، "العين النشطة"، ص٣٥ .

(٢٢) السابق، ص,٢٥ وكان من الممكن أن يطلق ميرلوبونتى أيضًا على الزووم "الوعى فى فعل التعلم"، "ظاهراتية الإدراك"، ص٢٨ .

(٢٣) مزيج من الحركة الجسدية وحركة العين يُستخدم لخلق حالة دوار أو لحظات تحول فى العالم (من الناحية التقنية فإن الكاميرا تتحرك إلى الأمام بينما تقوم العدسة بحركة زووم للابتعاد، أو العكس). والنسخة من هذه التقنية للنظر من أعلى نجدها فى فيلم "دوار" الشهير، والمقصود بها محاكاة شعور الغثيان أو الخوف. ومع ذلك فإنه يجب توضيح أن البشر لا يقومون بحركة زووم أو تحرك مثل الكاميرا، وتجربة البشر عن الدوار لا "تبدو" بالضبط كما تبدو فى السينما. ومن الغريب أن ذلك لم يمنع العديد من الكتاب عن التأكيد على أن السينما تحاكى الإدراك البشرى.

(٢٤) سوشباك، "توجه العين"، ص١٣٦، وص١٤٣ .

(٢٥) سوشباك، "العين النشطة"، ص٢٢ .

(٢٦) ويلسون "السرد بالضوء"، ص٨٦ وص٨٧ .

(٢٧) سوشباك، "توجه العين"، ص١٨٣،٢٤٣،١٣١ .

الفصل الرابع

(١) دولوز، "سينما١"، ص٩ .

(٢) جيرمين دولاك، "جوهر السينما: الفكرة البصرية"، فى كتاب من ترجمة روبرت لامبرتون وإشراف آدامز سيتنى: "السينما الطليعية: قراءة فى النظرية والنقد"، ص٤٦ .

(٣) تايلر، "ظل طائرة"، ص٤٨ .

(٤) باكيل، "العقل والفيلم"، ص١٣ من المقدمة. ومع ذلك فإن ويليامز استمر فى الحديث عن أن السينما كلغة يمكن أن "تصنع أدبًا".

(٥) ومن خلال ذلك أسماه دولوز "المونتاج المدرك بدقة"، "سينما١"، ص٧٠ .

(٦) بالاش، "نظرية الفيلم"، ص١٦٥ .

(٧) ليندين، "تأملات وانعكاسات على الشاشة"، ص٢٣٢ .

(٨) بالاش، ص٨٩ و٩٠ .

(٩) بول شاريتس، "السينما كإدراك معرفى"، "بَعْد الصورة"، رقم ٧، الصيف، ص١٠٩ .

(١٠) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص١٢٧ .

(١١) السابق، ص١٢٩ .

(١٢) السابق، ص١٣٠ .

(١٣) جان إبستين، "صباح الخير يا سينما وكتابات أخرى"، "بعد الصورة،١٠، الخريف، ص١٩ .

(١٤) جان إبستين، "التكبير وكتابات أخرى"، "أكتوبر"،٣، الربيع، ص١٥ .

(١٥) أبيل، الجزء الثانى، ص١٤و١٥ .

(١٦) مصطلح تطور فى البداية فى كتابات لوى دولوك، انظر أبيل، الجزء الأول، ص١١٠ وفى الحقيقة أن إبستين كان مفتونًا بتسامى السينما الذى أطلق عليه "فوتوغرافيا أوهام القلب"، "من أجل طليعية جديدة"، فى كتاب "السينما الطليعية الجديدة: قراءة فى النظرية والنقد"، ص٢٨ .

(١٧) فى تعليقه على إبستين، يكتب ريتشارد أبيل أن هذه الصور "ترتبط معًا، وليس من خلال التعاقب، بل من خلال نفس اللحظة، ومن هنا تأتى أهميتها الموحية المتضمنة والمجازية التى تظهر فى المقدمة"، انظر كتاب أبيل، الجزء الأول، ص٢١٣ .

(١٨) السابق، ص٢٠٥ .

(١٩) آرتو، "الأعمال الكاملة: المجلد الثالث"، ص١٩ .

(٢٠) السابق، ص٥٩ .

(٢١) السابق، الصفحات ٦٦،٦٧ .

(٢٢) السابق، ص٦٧ .

(٢٣) السابق، ص٢٠ .

(٢٤) السابق، ص٢١،٢٠ .

(٢٥) انظر مارى سيتون، "سيرجى إم إيزنشتين: تاريخ حياة"، ص١٤٨ .

(٢٦) سيرجى إيزنشتين، "ساعد نفسك!" فى كتابات مختارة، المجلد١: كتابات ١٩٢٢-١٩٣٤"، ص. ٢٣٤ وبالنسبة لدولوز، صنع إيزنشتين سينما "المونولوج الداخلى لعالم المخ"، "سينما٢"، ص٢١١ .

(٢٧) سيرجى إم إيزنشتين، "بانتاجرول سوف يولد"، فى "كتابات مختارة، المجلد١"، ص٢٤٧ .

(٢٨) إيزنشتين، "ساعد نفسك!"، ص٢٣٦ .

(٢٩) سيرجى إم إيزنشتين، "صناعة الدراما (الدراماتورجى) فى الشكل السينمائى"، فى "كتابات مختارة، المجلد١"، ص١٦٤ .

(٣٠) سيرجى إم إيزنشتين، "البُعد الرابع فى السينما"، المرجع السابق.

(٣١) طبقًا لجاك أدموند، فإنه بعد هذه "الفترة الثانية" لإيزنشتين، بعد الصدمة الثورية للمونتاج، أصبح إيزنشتين أكثر مثالية، باحثًا عن فن تجميعى شامل خيالى. لقد كان إيزنشتين يؤمن باعتماد ماركس على الجدل الهيجلى: الفكرة مقابل الفكرة النقيض = فكرة مركبة جديدة. انظر جاك أومون "مونتاج إيزنشتين"، ص٦٧ . ولقد لاحظ دولوز أيضًا هذه الرابطة مع هيجل، وبالنسبة له كان إيزنشتين هو "هيجل السينماتوغراف"، "سينما٢"، ص٢١٠ .

(٣٢) بالنسبة لديفيد بوردويل تشكلت هذه الفترة العضوية بنظرية محددة للعقل، إبستيمولوجيا سلوكية أو ارتباطية، تتناقض مع الإبستيمولوجيا الجدلية فى فترته المبكرة. وطبقًا لأطروحة بوردويل فإن هناك جدلاً حول إذا ما كان إيزنشتين المبكر يمكن اختزاله على أنه "جدلى". انظر ديفيد بوردويل "سينما إيزنشتين

(٣٣) سيرجى إم إيزنشتين، "مونتاج ١٩٨٣" فى "كتابات مختارة، المجلد الثانى، نحو نظرية المونتاج"، ص٣٢٦ .

(٣٤) أو كما تطلق عليه سوزان لانجر: "الماتريكس"، المصفوفة، الشكل الحاكم"، "الشعور والشكل"، ص٤١٤ .

(٣٥) إيزنشتين، "مونتاج ١٩٣٨"، ص٣٠٨ .

(٣٦) بالنسبة لدولوز فإن إيزنشتين "يعطى للجدل معنى سينماتوغرافيا ملائما"، ليصل إلى "مفهوم جدلى فى جوهره عن الكائن"، "سينما١"، ص٣٧ .

(٣٧) انظر المرجع السابق، "إن الأجزاء يقوم كل منها بإنتاج الآخر داخل المجموع، ويعاد إنتاج المجموع فى الأجزاء، لذلك فإن علاقة السببية التبادلية تشير مرة أخرى إلى الكل كسبب للمجموع وأجزائه، طبقًا للغائية الداخلية له".

(٣٨) إن هذا لا يعنى ببساطة وحدة عضوية للأضداد، "لكن الجسر المثير للشفقة للأضداد نحو عكسها" كما يلاحظ دولوز، "سينما١"، ص٣٥ .

(٣٩) سيرجى إم إيزنشتين، "الطبيعة المنحازة: السينما وبناء الأشياء"، ص٣٥ .

(٤٠) السابق، ص١٤ .

(٤١) وهذا يستدعى إلى الذاكرة كلمات فيرجينيا وولف فى عام ١٩٢٦: لو كان الكثير من تفكيرنا ومشاعرنا مرتبطًا بالبصر فقط، فإن هناك بعض بقايا العاطفة البصرية التى لا فائدة لها للمصور التشكيلى أو الشاعر لكنها تنتظر السينما"، "عن السينما"، ص٣٥-٣٦ .

(٤٢) إيزنشتين، "الطبيعة المنحازة"، ص٣٥ .

(٤٣) تذكر أن تعبير "الوجود قبل حالة التوازن" يعنى حرفيًا "وجود الشىء وهو خارج عن طوره"، "الطبيعة المنحازة"، ص٢٧ .

(٤٤) السابق

(٤٥) بالنسبة لدادلى أندرو، فإن المتفرج "يبتعد عن المنطق أو يستعيد تجربة طريقنا البدائية للفهم"، "نظريات السينما الكبرى"، ص٧٤، بينما يفترض جاك أومون أن النشوة يمكن أن تنتج عن اتحاد عضوى بين مبادئ الفكر البشرى وبناء المونتاج، "بين عملية الترميز والتأثير الكامن فى المونتاج"، "مونتاج إيزنشتين"، ص١٩٦، برغم أنه يتساءل حول الهدف من خيانة المرء لنفسه من خلال النشوة، انظر المرجع السابق، ص٦٥ .

(٤٦)إيزنشتين، "الطبيعة المنحازة"، ص١٢ .

(٤٧) إيزنشتين، "مونتاج ١٩٣٨"، ص٣٠٤ و٣٠٥ .

(٤٨) إن المتفرج "يُطلب منه أن يستخدم خياله، لكى يخلق تجربته عن القصة" كما تقول لانجر، "الشعور والشكل"، ص٤١٤ .

(٤٩) إيزنشتين، "مونتاج ١٩٣٨"، ص.٣٠٩ وهذه الصورة الأخيرة هى ما يطلق عليها دولوز "صورة الفكر"، تصادم الأفكار الذى يُدمَج أو ينصهر داخل صورة.

(٥٠) إيزنشتين، "الوحدة فى الصورة"، فى "كتابات مختارة، المجلد الثانى: نحو نظرية للمونتاج"، ص٢٦٨ .

(٥١) إيزنشتين، "الطبيعة المنحازة"، ص٤ .

(٥٢) السابق، ص٨ و٩ .

(٥٣) السابق، ص١١ .

(٥٤) تضع إيفيت بيرو فى اعتبارها خطة إيزنشتين لصنع فيلم حول "رأس المال" لكارل ماركس، وتجد أنه يبحث عن طريقة للوصف، بدلاً من أن تتطور تدريجيًا، فإنها تكشف عن الكل فيما يجب توصيله من خلال الإدراك المعرفى الحسى، بالتعريض المفاجئ. إنه يريد أن يصنع تجريداً من صور خام وأحداث بسيطة.

لكن لكل صورة–حدث طبيعة مزدوجة. فمن ناحية إنها "بدائية" تماماً، تغلق المعنى فى حدث واحد، ومن ناحية أخرى فإن الترتيب الواضح والموحى للصور–الأحداث يعطى المعنى لنا ، ويكاد أن يفعل ذلك بقوة وحشية، ككل عريض وغير متكسر"، الميثيولوجيا الوثنية، ص٢٥ .

(٥٥) يضيف دولوز: "لقد عرَّض التحليل النفسى هذه الصور الشهيرة لفصل عناصرها، وما نتج عن ذلك هو معالجة صبيانية حتى أصبح من الصعب اكتشاف جمالها البسيط"، "سينما١"، ص١٨١ .

(٥٦) هذا ما يطلق عليه بوردويل "المفاهيم المحسوسة" ، "سينما إيزنشتين"، ص١٧٨ .

(٥٧) جيفرى نويل سميث، "حول إيزنشتين والمونتاج" فى "كتابات مختارة، المجلد الثانى"، ص١٦ من المقدمة. وكما يلاحظ أومون: "إيزنشتين كان مهتماً فقط بالمجاز والكناية كأشكال للفكر، كأشكال أساسية لعمليات الفكر ذاتها" ، "مونتاج إيزنشتين"، ص١٩٥ .

(٥٨) من "المدرك إلى المفهوم" كما يقول دولوز، "سينما٢"، ص١٥٧ .

(٥٩) السابق، ص٢٣ .

(٦٠) بالنسبة لدى إن رودريك فإن الصورة الحركة "تتعرف بالإرادة العضوية للحقيقة، أو معتقد فلسفى أساسى فى تجسيد الكل"، "آلة الزمن عند جيل دولوز"، ص١٨٥ .

(٦١) دولوز، "سينما٢"، ص١٨٨،١٨٧ .

(٦٢) أرتو، "الأعمال الكاملة: المجلد الثالث"، ص٥٩ .

(٦٣) دولوز، "سينما١"، ص١٩٨ .

(٦٤) كما يلاحظ دينست فى عام ١٩٩٤، فإن من المهم عند دولوز ليس الأفكار التقليدية للتمثيل، ولكنه يهتم "بوضع خريطة للطاقات والأفعال يمكن إطلاقها بأى مجموعة مفترضة من الصور" ، "طبيعة صامتة فى الزمن الحقيقى: النظرية بعد التليفزيون"، ص١٤٧ .

(٦٥) دولوز، "سينما ٢"، ص٢٣ .

(٦٦) السابق، الحذف الثانى من دولوز.

(٦٧) على سبيل المثال، فإن أفلام جودار "ترى الحدود"، أى أنها "تعرض ما هو غير مدرك"، جيل دولوز، "ثلاثة أسئلة عن ستة فى اثنين"، ص٤٥ .

(٦٨) جيل دولوز، "عن الصورة الحركة"، ص٥٤ .

(٦٩) السابق، ص٥٢ .

(٧٠) دولوز، "سينما ٢"، ص١٦٥ .

(٧١) السابق، ص١٦١ .

(٧٢) دولوز، "سينما١"، ص٢١٥ .

(٧٣) دولوز، "سينما ٢"، ص١٥٩، حذف دولوز بنفسه.

(٧٤) دولوز، "سينما١"، ص, ٢٠٩ بكلمات أخرى، فإن الصورة الذهنية تؤثر على تمزق تصنيفات دولوز السابقة (الصورة الفعل، الصورة الإدراك، الخ) من المجلد الأول "سينما".

(٧٥) دولوز، "سينما ٢"، ص١٢ و١٩ .

(٧٦) السابق، ص, ٢٠١ وكما كتب جون ماركس: "كشكل للفكر، فإن السينما تقدم لنا إمكانية اكتشاف "الصيرورات الداخلية للأشياء"، عالم من التحول الدائم"، "جيل دولوز: الحيوية والتعدد"، ص١٤٤ .

(٧٧) السابق، ص٢٦٣ .

(٧٨) السابق.

(٧٩) السابق، ص٢٦٢ .

(٨٠) السابق، ص٢٦٣ .

(٨١) يقتبس دولوز عن مارى كريستين كويستربيرت عن فيلم "المنطقة المركزية": "إنه فيلم كمفهوم حيث العين قد وصلت لنقطة اللارؤية"، "سينما ٢"، ص٣٣١، العدد١١ .

(٨٢) دولوز، "سينما ٢"، ص٢٦٧ .

(٨٣) آرتو، "الأعمال الكاملة: المجلد الثالث"، ص٦١ .

(٨٤) السابق، ص٦٣ .

(٨٥) أنطونين آرتو، "العصر القديم قبل الناضج للسينما" فى "نظرية السينما والنقد السينمائى فى فرنسا"، الجزء الثانى، ص١٢٢ .

(٨٦) السابق ص١٢٣ .

(٨٧) أرتو، "الأعمال الكاملة: المجلد الثالث"، ص٧٨ .

(٨٨) دولوز، "سينما ٢"،ص١٦١ .

(٨٩) "ليس للفكر سبب آخر أن يقوم بوظيفة أكثر من ولادته، دائمًا تكرار ولادته، السرية والعميقة"، السابق، ص, ١٦٥ وربما السينما هنا دليل على الفكر قبل الوعى اللغوى، ويقتبس دولوز عن بازان حول فيلم ويلز "ماكبيث": الحدود صعبة الإدراك للأرض والماء، السماء والأرض، الطيب والشرير، تشكل "ما قبل تاريخ الوعى"، السابق، ص١٦٩ .

(٩٠) السابق، ص١٧٨ .

(٩١) مثل نيتشه، فإنه ينزع التصديق عن كل إيمان لكى يعيده إلى الفكر الصارم. انظر المرجع السابق، ص١٧٦ .

(٩٢) السابق، ص١٧٢ .

(٩٣) رودريك، "آلة الزمن عند جيل دولوز"، ص. ١٨٥ وبالنسبة لدولوز فإن مؤلف العمل هو حجر الزاوية فى نظريته عن الفكر السينمائى، تاركًا معظم القراء بانطباع أن المخرج يفكر فى الفيلم. ولكن كل الدافع وراء الفكرة الخاصة بالصورة الزمن هو أن الفيلم يفكر بنفسه، وليس فقط يعرض أحداثًا متتابعة، إنه زمن.

(٩٤) دولوز، "سينما"، ص١١ من المقدمة.

(٩٥) السابق، ص١٢ من المقدمة.

(٩٦) على سبيل المثال، ومن خلال ابتكار الواقعية الجديدة، "فنحن لم يعد لدينا إيمان كبير بالقدرة على القيام بتصرفات فى مواقف أو اتخاذ ردود أفعال على مواقف، لا يجعلنا سلبيين على الإطلاق، إنه يسمح لنا أن نمسك بشىء، أو نكشف عن شىء، لا يمكن احتماله أو التسامح معه، حتى فى أكثر أشياء الحياة اليومية"، دولوز، "عن الصورة الحركة"، ص٥١ .

(٩٧) دولوز، "سينما ٢" ص١٧٩ .

(٩٨) السابق، ص١٨٠ .

(٩٩) السابق، ص١٦٧ .

(١٠٠) السابق، ص٢٧٨ .

(١٠١) السابق، ص١٦٨ .

(١٠٢) السابق، ص١٦٩،١٦٨ .

(١٠٣) السابق، ص١٦٠ .

(١٠٤) السابق، ص١٦٧، "الإنسان اليوم هارب من التفكير. والهروب من التفكير هو قاعدة عدم التفكير" "خطاب فى التفكير"، ص٤٥ .

(١٠٥) السابق، ص٢٠١ .

الفصل الخامس

(١) بيل فيولا، "أسباب للطرْق فوق منزل خالٍ، كتابات ١٩٧٣-١٩٧٤"، ص١٤٨ .

(٢) دولوز: "موضوع السينما ليس أن تعيد تشكيل حضور أجساد، فى الإدراك والفعل، ولكن أن تنفِّذ تكوينًا أصليًا للأجساد"، "سينما ٢"، ص٢٠١ .

(٣) كما يدرك جورج كورى فى آخر سطر من "الصورة والعقل": "السينما تعرض الحاجة إلى تصنيف لا يعتمد عليه، وهو سرد بلا سارد"، ص٢٨٢ .

(٤) صامويل بيكيت، "ميرفى"، ص٦ .

(٥) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، ص٥١ .

(٦) السابق، ص٥٢ .

(٧) بازان، "ماهى السينما، الجزء ١"، ص١٣ .

(٨) ومع ذلك فإن سوشباك تلاحظ أن "الجسد البصرى للسينما" يمثل لنا حضوره لحركة الشىء وتشكيله الجزئى لها"، وهذا يشير إلى أنها ترى فى النهاية الجسد السينمائى "باعتباره" الفيلم وأشياءه حتى لو بشكل جزئى فقط: "العين النشطة، ص٣١ .

(٩) جيل دولوز، "المخ هو الشاشة: مقابلة مع جيل دولوز حول كتاب "الصورة الزمن". فى كتاب "جيل دولوز: سبب للإيمان بهذا العالم"، إصدار خاص لمجلة: "خطاب: مجلة الدراسات السينمائية النظرية فى وسائط الاتصال والثقافة"، المجلد ٢٠ رقم٣، ص٤٩ .

(١٠) ميرلوبونتى، "ظاهراتية الإدراك"، ص٢٩ .

(١١) سوشباك، "توجه العين"، ص٢٤٧ .

(١٢) السابق، ص١٣٢ .

(١٣) وولف، "عن السينما"، ص٣٦ .

(١٤) سوشباك "توجه العين"، ص٢٥٦ .

(١٥) كافيل، "العالم معروضًا"، ص١٣٨ .

(١٦) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص١٠٤ .

(١٧) انظر سلافوى زيزيك، "الخوف من الدموع الحقيقة: كريستوف كيسلوفسكى بين النظرية وما بعد النظرية"، ص٣٣-٣٤ .

(١٨) السابق، ص٧١-٧٢ .

(١٩) كما يقول روبرت بيرجوين: "الراوى الشخصية يجب أن يحصل على سلطة الشرعية"، "الراوى السينمائى"، ص١١ .

(٢٠) يجب أن نذكر أيضًا أن العقل السينمائى يشمل إمكانية التفكير السينمائى الكامل فى شخصياته، مثل جارجار بانكس فى "حرب النجوم، الحلقة (١) التهديد الشبحى"، وقد يكمن مستقبل السينما فى هذا الواقع السينمائى الذى يتم خلقه بالتحريك بشكل خالص.

(٢١) انظر بول ميساريس، "معرفة اللغة البصرية: الصورة، والعقل، والواقع"، ص٢٩-٣٠ .

(٢٢) شلوميت ريمون كينان، "الرواية السردية: جماليات معاصرة"، ص٨٨، مقتبس فى بيرجوين، "الراوى السينمائى"، ص١١ .

(٢٣) جيلبير لاكونت، "خيمياء العين"، ص٢٢ .

(٢٤) سوشباك، "توجه العين"، ص٣٠٢ .

(٢٥) تايلر، "ظل طائرة"، ص٤٩ .

(٢٦) سوشباك، توجه العين، ص. ٢٤٥ قارن العبودية السينمائية للجسد مع أسلوب فعل الوجود الميتافيزيقى فى فيلم "الابن" انظر نهاية الفصل السابع) .

(٢٧) كارول، "تشبيه السينما بالعقل"، ص٢٨٩ .

(٢٨) السابق، ص٤٩١ .

(٢٩) إبستين، "صباح الخير يا سينما"، ص١٩ .

(٣٠) انظر ويكلير، "نظرية السينما وكتاب هوجو مونستربيرج "الفيلم"، ص٤٣: "التناظر بين الأدوات السينمائية والعمليات الذهنية يجب أن يترجم وظيفيًا أكثر منه ظاهراتيًا".

(٣١) كاوين، "شاشة العقل"، ص١٩٢ .

(٣٢) آرتو، "الأعمال الكاملة: الجزء الثالث"، ص٥٩ .

(٣٣) برغم أن من المهم ملاحظة أن فى هذا العالم من الصورة العلاقة فإن دولوز يسمح أيضًا بأشياء مثل منطق جروشو (أحد أفراد "الإخوان ماركس" "إما أن هذا الرجل ميت، أو أن ساعتى متوقفة"، ومثل الرموز، تلك التى تحمل علاقات عديدة (مثل المفاتيح عند هيتشكوك لإعطاء صورة ذهنية).

(٣٤) دولوز، "سينما ٢"، ص١٦٨ .

(٣٥) بيرجسون، مقتبس فى أبيل، "نظرية السينما والنقد السينمائى فى فرنسا"، الجزء ١، ص٢٢ .

(٣٧) انظر دولوز، "سينما ٢" ص١٧٢ .

(٣٨) ستانلى كافيل، "مرة بعد مرة"، "مجلة لندن ريفيو للكتب"، الجزء ١٧، ص.٨ برغم أن كافيل يشير أساسًا إلى المفاهيم بأن الدراما السينمائية تنشىء قراءات فلسفية للحبكة والشخصيات والإيماءات (حتى لو كانت لحظات يختارها الفيلم).

(٣٩) بالاش، "نظرية الفيلم"، ص١٧٩ .

(٤٠) سوشباك، "توجه العين"، ص١٧١ .

(٤١) ميرلوبونتى، "السينما وعلم النفس الجديد"، ص٥٧ .

(٢٤) إيزنشتين، "الوحدة فى الصورة، ص٢٦٨ .

الفصل السادس

(١) دولوز، "عن الصورة الزمن"، ص٥٨ .

(٢) ديفيد بوردويل، "من الذى طرف بعينه أولاً؟"، فى كتاب "الأسلوب السينمائى والقصة"، ص٥٤ .

(٣) بوردويل، "السرد فى السينما الروائية"، ص٢٨٧ .

(٤) ديفيد بوردويل، "صناعة المعنى: الاستدلال والبلاغة فى تفسير السينما"، ص٢٦٦ .

(٥) ديفيد بوردويل، "عن تاريخ الأسلوب السينمائى"، ص١٥٧ .

(٦) بوردويل، "السرد فى السينما الروائية"، ص٢٨١ .

(٧) السابق، ص٢٠٩ .

(٨) ريتشارد ألين، "نظرية معرفية إدراكية للسينما"، فى كتاب "فيتجنشتاين، النظرية والفنون"، ص٢٠٨ .

(٩) روبرت ستام، "نظرية السينما: مقدمة"، ص٢٣٦ .

(١٠) كورى، "الصورة والعقل"، ص٢ .

(١١) توماس إيلساير ووارين باكلاند، "دراسة السينما الأمريكية المعاصرة: دليل إلى تحليل الفيلم" ص١٦٩ .

(١٢) بوردويل، "السرد فى السينما الروائية"، ص٢٨٧ .

(١٣) ستام، "نظرية السينما"، ص٢٤١ .

(١٤) فى السينما الجديدة الجذابة ("ملائكة تشارلى"، "إعادة تحميل الماتريكس"، وسوف أضم حتى "تينينباوم الملكيون")، فإن العرض المبهر المتغير دائمًا يبدو أكثر أهمية من التطور السردى المنطقى.

(١٥) بوردويل، "السرد فى السينما الروائية"، ص٢٨١ .

(١٦) السابق، ص٢٨٢ .

(١٧) السابق، ص٢٨٨ .

(١٨) السابق، ص٢٨٥ .

(١٩) السابق، ص٢٨١ وص٢١٠ .

(٢٠) السابق، ص٢٠٩ .

(٢١) السابق، ص٢١٢ .

الفصل السابع

(١) بيكام، "سينماتوغرافى"، ص٧٢ .

(٢) سيرجى إم إيزنشتين، "وجهات نظر"، فى "كتابات مختارة، المجلد ١: الكتابات ١٩٢٢-١٩٣٤"، ص١٥٩ .

(٣) لعل جيرمين دولاك كانت أول شكلانية حقيقية فى السينما (ملاحظة للمترجم: يتحدث الكاتب عنها بوصفها مخرجًا، لكنها مخرجة)، فقد استخدمت زوايا التصوير، واللقطات القريبة، والطبع المتعدد، والمزج، والاختفاء التدريجى، والبؤرة الناعمة، والتشويهات () إن هذه المؤثرات "تجلب فلسفة بصرية كاملة للسينما" لأن اللقطة "تقوم فى نفس الوقت بتحديد المكان، والفعل، والفكرة"، "التقنيات المعبرة للكاميرا، ص٣١٢ وص٣٠٩ .

(٤) وأنا استخدم مصطلح "الصورة" لكى أغطى كل الصفات، وهكذا فهى لا تشير دائمًا إلى بشر أو أشياء مثلما يحدث فى التجسيد، ولن أتحدث عن صورة لرمادى ضبابى بنفس المعنى أن هناك ضبابًا رماديًا يصوره الفيلم. وهذا التمييز مهم خاصة فى وسط التقنية المعاصرة، لأن الصورة السينمائية يمكن أن تكون الآن حول أى شيء.

(٥) كما يقول دولوز: "إن ذاتية الحركة الروحية وعلم النفس الجديد يعتمدان على ما هو جمالى أكثر مما هو تقنى"، "سينما ٢"، ص٢٦٧ .

(٦) روى هاس، "فن مناظر العقل: أبعاد للنفس فى الرواية والدراما والسينما"، ص١٨٥ .

(٧) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص٢٠٩ .

(٨) باكيل، "العقل والفيلم"، ص٨٨-٨٩ وص٨٢, وعندما كتب المخرج إنجمار بيرجمان عن فيلمه "صرخات وهمسات"، رأى رابطة مباشرة بين اللون والهوية: "منذ طفولتى قمت بتصور ما هو داخل الروح على أنه غشاء رطب فى ظلال حمراء"، "صور: حياتى فى السينما"، ص٥٥ .

(٩) إدوارد برانيجان، "تجسيد اللون فى النظام الفيلمى: شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها"، "وايد أنجل"، المجلد ١، رقم ٣، ص٢٠و٢١ .

(١٠) دولوز، "سينما ١" ص٥٢، وسيرجى إيزنشتين، "الفيلم الملون"، فى "ملاحظات حول المخرج السينمائى"، ص١٢٨ .

(١١) عن مزيد من الملاحظات انظر دانييل فرامبتون "فيلموسوفى: اللون" فى كتاب "منح دراسية جديدة" من أبحاث معهد السينما البريطانى.

(١٢) روجيه جيلبير لاكونت فهم ذلك فى عام ١٩٣٣: "الإمكانيات السمعية للسينما سوف تتضح عندما تتم دراسة دور الصوت فى خضوعه لتعاقب الصور: صرخة هائلة، تموجات صوت الماء وهو يسقط فى حوض"، "خيمياء العين"، ص٢٢ .

(١٣) بيركنز، "السينما كسينما"، ص٩٤-٩٥ .

(١٤) إن مصوراً تشكيلياً مثل جيرهارت ريتشتر يفهم ذلك، ليخلق صوراً خارج البؤرة بالتصوير الزيتى، كأنه يصور مساحة بين الفنان وموضوعه.

(١٥) إبستين، "كتابات عن السينما، المجلد الثانى"، ص٦٧، مقتبس عند دولوز "سينما١"، ص٢٢٣، رقم ١٢ .

(١٦) عرف باكيل ذلك فى عام ١٩٢٦: "فى دوران الكاميرا تكمن الأدوات الهائلة للاستبطان والتذكر، والتى تأتى عندما نرغب فى ذلك"، "العقل والفيلم"، ص٥٦ .

(١٧) كافيل،:العالم معروضاً"، ص ٢٤٣ . رقم ٥٥ . وبالنسبة لكانودو فإن قدرة السينما على دراسة نمو النبات بحركة متسارعة هو "تأكيد على قدرتها المذهلة على تجديد تجسيد الحياة ذاتها، تلتقط الحركة لحظة بلحظة للكائنات والأشياء"، "تأملات وانعكاسات حول الفن السابع"، ص ٢٩٦ .

(١٨) جيلبير لاكونت رأى أن حركية السينما فى الزمان يمكن أن "تعيد إنتاج ما هو فى العقل فى العلاقة مع حركية الحياة، وهذه التنويعات فى السرعة، غير المعروفة للحواس ، لتسمح للوعى باكتشاف إيقاعات جديدة.... حركات الأحلام، طيران إنسان، طيران ملائكة ، حركة الأشباح" "خيمياء العين" ، ص ٢٢ .

(١٩) باكيل ، "العقل والفيلم" ص٢٧-٢٨ .

(٢٠) كافيل، "العالم معروضاً" ، ص . ٢٣٢ رقم ١٣ .

(٢١) ويلسون، "السرد بالضوء" ، ٨٧ .

(٢٢) إننى أتذكر السينمائى بول شريدر وهو يشير إلى "سيكولوجية" كاميراته، مثل فيلم "ذو النوم الخفيف" عندما يدخل البطل حانة، ويترك الفيلم وجهة نظره تتصاعد وتتجول فى الرسم الحائطى الكبير على الجدار، قبل أن تعود إليه عند الجانب الآخرين الحانة.

(٢٣) كافيل، العالم معروضاً، ص ١٢٩ .

(٢٤) جان إبستين، "التكبير وكتابات أخرى"، ص ٢٣٦ . وكما كتب بيلا بالاش: "إن اللقطة القريبة لا تعزل فقط الأشياء فى المكان، بل تبدو أنها ترفعها من المكان تماماً وتنقلها إلى مكان مفهومى حيث تسود قوانين مختلفة" ، "نظرية الفيلم" ، ص١٤٧ .

(٢٥) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص٣٧ .

(٢٦) دولاك، "التقنيات المعبرة للكاميرا"، ص ٣١٠ .

(٢٧) كما يلاحظ بازان حول فيلم "ألمانيا فى عام الصفر": "الشغل الشاغل عند روسيلليني عندما يتعامل مع وجه طفل... هو العكس تماماً من لقطة موجوكين عند كوليشوف"، "ماهى السينما؟ الجزء الأول ، ص ٣٧ .

(٢٨) ما كان يفترض أن يكون سيرة حياة حقيقية قبل أن يمنع ورثة مورناو النشر.

(٢٩) جيم شيبار، "نوسفيراتو عاشقاً" ص٧٣ .

(٣٠) بازان، "ماهى السينما؟ الجزء الأول"، ص٦٩ .

(٣١) بيرو، "الميثيولوجيا الوثنية" ، ص٥٣ .

(٣٢) السابق ، ص٥٣ .

(٣٣) سيمور تشاتمان، "الوصول إلى اتفاق حول مصطلحات السرد فى الرواية والسينما" ، ص٥٢ .

(٣٤) بعيداً عن أى شيء آخر، فمع كاميرا ستيديكام وحركية التقنيات الرقمية الجديدة لصناعة الأفلام لم يعد من الضرورى دائمًا استخدام "قضبان". وسوشباك واعية بمخاطر اللغة التقنية: إن الحركة الجسدية الخاصة بالفيلم يطلق عليها "حركة الكاميرا"، وهو ما يعبر عن تجاهل الوجود الخاص بالفيلم، وما يتم عرضه على الشاشة هى وعى الفيلم"، "العين النشطة ، ص٣٠ .

(٣٥) يلاحظ ديفيد إيه كوك أن اللقطات المتحركة فى فيلم كابيريا قد أتاحت للكاميرا أن تتجول بحرية بين الديكورات الهائلة، تقترب لكى تعزل الشخصيات فى لقطات قريبة، ثم تتحرك بعيداً مرة أخرى لكى تعيد تأطير الحركة المتغيرة"، "تاريخ للسينما الروائية" ، ص٥٩ .

(٣٦) أنظر كافيل، "العالم معروضًا" ، ص١٤٤ .

(٣٧) باكيل، "العقل والفيلم" ، ص٣٣ .

(٣٨) جيلبير لاكونت، "خيمياء العين"، ص٢٢ .

(٣٩) تايلر، "ظل طائرة"، ص٦٣ .

(٤٠) بيركنز، "السينما"، ص٨٩ .

(٤١) أنظر كاريل رايز وجافين ميللار، "تكنيك التوليف السينمائى"، ص٢١٥ .

(٤٢) بازان، "ماهى السينما؟ الجزء الأول"، ص٣٨ . ويتفق بيركنز فى الرأى أنه "بقدر استفادة الفيلم من التغير السريع فى الصورة، فإنه يعتمد بدرجة أقل على الإمكانيات المعبرة للتغيير داخل الصورة"، "السينما كسينما" ، ص١١٥ .

(٤٣) دولوز، "سينما٢"، ص١٥٨ .

(٤٤) جورجو أجامبين، "التكرار والتوقف"، فى "وثائق٢" ص٦٩ .

(٤٥) أنظر كولين ماكابى، "أبحاث نظرية: السينما، واللغويات، والأدب"، ص٤٤ .

(٤٦) ألان سبيجيل "الرواية وعين الكاميرا: الوعى البصرى فى السينما والرواية المعاصرة"١٦٦ .

(٤٧) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص. ١٢٠ وطريقة جديدة لفهم هذه الحرية قد لاحظها تايلر: "إن ذلك... مكان كونى يحدد ذاته فى كل ميلليمتر من بكرة الفيلم، أيًا كانت الصور التى قد يحملها كصفات للفعل والحدث"، "ظل طائرة"، ص٢٣٠ .

(٤٨) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص٩٦-٩٧ .

(٤٩) كافيل، العالم معروضًا، ص١٣٧ .

(٥٠) مونستربيرج، "فوتوبلاى". ص٦٥-٩٦ .

(٥١) دولوز، "سينما٢"، ص١١ من المقدمة.

(٥٢) السابق، ص١٢ من المقدمة.

(٥٣) دينست، "طبيعة صامته فى الزمن الحقيقى" ، ص١٥٥ .

(٥٤) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص١٨١ .

الفصل الثامن

(١) جودال، "السيريالية والسينما"، ص٢٢ .

(٢) كوبريك، "مقابلات"، ص١٠٦ .

(٣) جان لوى شيفير، "الجسد الملغز: أبحاث عن الفن" ، ص١١٢ .

(٤) الأسئلة حول الشخص أو الأشخاص الذين يعايشون السينما كانت دائمًا متأثرة قليلاً باختبار أسماء هؤلاء الأشخاص. ماذا نسمى العارف أو المدرك السينمائى الذى يولِّد المعنى؟ إن المتفرجين يبدون كأنهم يجلسون صامتين فى رعب، والقراء يفككون البناء فى هدوء، ومن الواضح أن المتفرجين مصابون بالبكم، بينما تبدو التجربة كأنهم مخدرون.إن "المتفرج" محايد. وأحيانًا يبدو المصطلح قديمًا ومتمحوراً حول السينما بشكل محدد. وسوف أقوم لاحقًا بوضع الخطوط للعامة لبنية المؤمن بالفيلموسوفى.

(٥) بيركنز، السينما كسينما، ص١٣٤ .

(٦) لتوضيح هذه المصطلحات: إن وعينا هو كل شىء نحن على وعى به فى أى لحظة محددة، واللاوعى هو جزء من العقل نحن غير واعين به بشكل كامل، لكن هو الذى يؤثر على أفعالنا ومشاعرنا، وكلاهما جزء من "التفكير" البشرى.ويفضل المحللون النفسيون مصطلحات اللاوعى وما قبل الوعى، اللذين يشيران أكثر إلى ذكريات وعواطف مقموعة و/أو يمكن استعادتها و/أو غير مقموعة() بكلمات أخرى، فنحن نستطيع أن نستدعى الأفكار التى لم يتم قمعها. وفى بعض التعريفات يكون مصطلح "اللاوعى" غير قابل للوصول إليه بالنسبة للعقل الواعى، لكنه مايزال يؤثر على السلوك والعواطف.كما أن المصطلح يُستخدم أيضًا عندما نكون غير واعين بفعل شىء. والأكثر تشوشًا هو عندما نغيب عن الوعى.

(٧) ميساريس، "التعلم البصرى"، ص٩١ . جريجورى كورى يقول أيضًا أن الصور السينمائية هى "توليدية بشكل طبيعى لصالح تشابهها مع الأشياء الحقيقية... إنه تشابه يلعب دوراً للصور السينمائية التى تلعبه تقليدياً بالنسبة للغة"، "الوداع الطويل: اللغة المتخيلة للسينما"، "المجلة البريطانية للجماليات"، المجلد ٣٣. رقم ٣.ص٢١٥ .

(٨) ويلسون، "السرد بالضوء"، ص٨٦-٨٧ .

(٩) ليبمان، مقتبس عند ميليندا بارلو "الضوء الخاص للفكر: جان إبستين والمتسامى" ، "دراسات جامعة هارتفورد فى الأدب" ، الجزء ٢٢. رقم ٢-٣. ص١٠ .

(١٠) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص٥١-٥٢. إن مونستربيرج بذلك يصر على أن السينما نافذة على العالم، ونوع من الصورة الذهبية، نافذة (فى مرات عديدة)، ولكن دائمًا بحالة معرفية إدراكية مختلفة.

(١١) انظر على سبيل المثال كيندال والتون٢ "الخوف من الروايات"، مجلة الفلسفة"، المجلد ٧٥. رقم ١. ص٥-٢٧ .

(١٢) نويل كارول، "فلسفة الرعب، أو مفارقات القلب"، ص٧٤-٧٥ .

(١٣) السابق، ص ٨٠ و٨١ .

(١٤) أنظر كارين باردسلى، "هل ذلك كله فى مخيلتنا؟ التساؤل حول استخدام مفهوم المخيلة الإبداعية فى نظرية معرفية إدراكية للسينما"، فى "السينما والمعرفة: أبحاث عن تكامل الصور والأفكار".

(١٥) ألين، "نظرية معرفية إدراكية للسينما"،ص١٩٤ .

(١٦) قارن أطروحة ألين حول "إسقاط الإيهام": "إسقاط الإيهام: المتفرج السينمائى وانطباع الواقع".

(١٧) بازان، "ماهى السينما؟ الجزء الأول" ، ص١(٤) هذه المباشرة للصورة الفوتوغرافية تلقفها رولان بارت بشكل علمى أولى وبشكل أكثر شاعرية، فى كتابه" كاميرا لوسيدا".

(١٨) مارتين هايدجر، "أصل عمل الفن. فى"الشعر، اللغة، الفكر"، ص٦٦ .

(١٩) انظر ألين، "نظرية معرفية إداكية للسينما"، ص ١٧٩-١٨٠ .

(٢٠) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، " ص٢١١ .

(٢١) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد" "ص٥٧و٥٨ .

(٢٢) آرتو، "الأعمال الكاملة، الجزء الثالث"، ص٦٠ . وحتى طبيب آرتو، الدكتور رينيه أليندى، كتب عن السينما، ليجد فيها مزيجًا متفردًا من الذاتى والموضوعى، حيث يأخذ اللاوعى شكل الرمزية، والذى يمكن أن "يثير مشاعر قوية فينا دون أن يكون لدينا أقل مفهوم ذهنى عن معناه"، مقبتس فى أبيل، "النظرية السينمائية والنقد السينمائى فى فرنسا"، المجلد ١ ص٣٣٧ .

(٢٣) ميساريس "التعلم البصرى"، ص١٧ .

(٢٤) السابق، ص٣٩-٤٠ .

(٢٥) بالاش، "نظرية الفيلم" ، ص١٧ .

(٢٦) باكيل، "العقل والفيلم" ، صفحات ٤٧ ، ١٧ ، ١٤ وحيث استعادة الذكريات هى" فعل من النظر إلى الأشياء من زاوية رؤية مختلفة" ، ص١٤ .

(٢٧) كافيل، "العالم معروضًا"، ص ١٥٧و ٢٤٤رقم٦٠ .

(٢٨) مقتبس عند دولوز "سينما٢" ، ص ١٦٦ وأصلاً من جورج دوهاميل، "مشاهد الحياة المستقبلية، ص٥٢، وطبقًا لريتشارد أبيل، ففى هذا الكتاب" سخر دوهاميل من أى شخص أبله بما فيه الكفاية لأنه يعمل فى السينما، "النظرية السينمائية والنقد السينمائى فى فرنسا" ، الجزء الثانى، ص ٦٣رقم١ .

(٢٩) آرت، "الأعمال الكاملة: المجلد الثالث، ص٦٠ .

(٣٠) ميرلوبونتى، "ظاهراتية الإدراك"، ص٣٥٣ .

(٣١) سوشبا، "توجه العين" ، ص١٤٠ .

(٣٢) السابق، ص١٣٨

(٣٣) لوكليزو، "كائن من خارج الأرض"، "لارك" ، رقم ٤٥ ص ٢٨ مقتبس عن دولوز، "سينما٢"، ص١٨-١٩ .

(٣٤) بالنسبة ليونج فإن السينما "تجعل من الممكن أن نعيش() بلا خطر() كل الإثارة، والعواطف، والرغبات، التي يجب قمعها في التنظيم البشري للحياة"، مقتبس في روجر مانفيل، "السينما"، ص٨ .

(٣٥) مونستربيرج، "فوتوبلاي"، ص٥٦-٧٥ .

(٣٦) ما هو الجزء من عقلنا يبقى خارج الفيلم أو دون أن يندمج فيه؟ ما يطلق عليه بيركنز "بقايا الانفصال"، "السينما كسينما"، ص١٤٠ . هل هو الوعي الذي يلاحظ إشارة الخروج في صالة العرض، أو بشكل أكثر رهافة هو الإشارة الدائمة التي تقوم بها عقولنا مع الأفكار التي على الشاشة؟

(٣٧) مونستربيرج، "فوتوبلاي"، ص ١٧٣ .

(٣٨) أنظر سوشباك، "العين النشطة"، ص, ٢١ "اكتشاف بصري مشترك للعالم المرئي"، كما تلاحظ في كتابها "توجه العين"، ص١٤١ .

(٣٩) ميرلوبونتي، "ظاهراتية الإدراك"، ص٣٥٤ ومقتبس في المرجع السابق.

(٤٠) السابق، ص١٩٤ .

(٤١) كافيل ، "العالم معروضاً، ص١٧٥ . وكما يصف صامويل جوتينبلان الأمر: "الإحساسات التي تصنعها الأشياء فينا تمتزج بطرق تفكيرنا وفهمنا لهذه الأشياء"، "دليل إلى فلسفة العقل"، من٤٦٣ .

(٤٢) مونستربيرج ، "فوتوبلاي"، ص٧٤ .

(٤٣) سوشباك، "توجه العين"، ص١٠٦ .

(٤٤) في كتابة في عام ١٩٣٧ "الفن والتعقل" ، قال الكاتب مورتيمر آدلر بأن السينما لا تزيل المنطقي والنشط من المتفرج، الذي يظل قادراً على أن يصنع قرارات حكيمة حول المعلومات المعطاة له.

(٤٥) في كتاب "المادة والذاكرة" قال بيرجسون بأننا نختار ما يهمنا من كل المادة التي أمامنا، ثم تعمل ذاكراتنا على هذه المادة المنتقاة، لتوليد معرفة تساعدنا على فهم المادة المختارة، وأفكارنا() خلال الاستقبال() تتحرك من ما هو افتراضي (الذاكرة) إلى ما هو فعلي (الفعل).

(٤٦) روجر أودين، "من أجل براجماتيات سيميائية للسينما" في "المتفرج السينمائي: من العلامة إلى الذهن"، ص٢١٤ .

(٤٧) كوبريك، "مقابلات" ، ص, ٩٠

(٤٨) بيركنز، "السينما كسينما"، ص١٣٨ .

(٤٩) شيفير، "الجسد الملغز" ، ص١١٢ .

(٥٠) آرتو، "الأعمال الكاملة: الجزء الثالث ، ص٢١ .

(٥١) كافيل، "العالم معروضاً"، ص٤٠-٤١ .

(٥٢) بنجامين، "عمل الفن في عصر النسخ الآلي"، ص٢٣٢ .

(٥٣) دولوز، "سينما٢"، ص١٥٦ .

(٥٤) السابق، ص١٥٧ .

(٥٥) السابق، ص. ١٦٩ حذف دولوز.

(٥٦) إيزنشتين، "البعد الرابع فى السينما"، ص١٨٦ .

(٥٧) دولوز، "سينما٢" ، ص١٥٧ .

(٥٨) السابق، ص١٥٨ . قارن مع البعد الرابع للزمن السينمائى عند إيزنشتين، الذى يشير إلى أشياء مستحيلة على الإدراك الطبيعى: "السينما تبدأ مع بداية التصادم بين عناصر ومقادير سينمائية مختلفة من الحركة والتذبذب"، "البعد الرابع فى السينما"، ص ١٩٢ .

(٥٩) دولوز ، "سينما٢"، ص١٥٨ .

(٦٠) جربجورى كورى، "ماكتجارت والأفلام"، "الفلسفة"، المجلد .٦٧رقم.٣ ص٣٤٧ .

(٦١) بالنسبة لميرلوبونتى فإن "معنى فيلم هو مدمج فى إيقاعه كما أن معنى إيماءة يمكن قراءتها على الفور فى تلك الإيماءة: إن السينما لا تعنى شيئًا إلا ذاتها"، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، ص.٥٧

(٦٢) كما يكتب بوردويل :"الأفلام تولد تأثيرات، لها معانٍ من أنماط محددة"، "المواضعات، والبناء، والرؤية السينمائية"، فى كتاب ديفيد بوردويل ونويل كارول (إشراف) "ما بعد النظرية" إعادة بناء الدراسات السينمائية"، ص٩٣ .

الفصل التاسع

(١) مقتبس عند سبيجيل، "الرواية وعين الكاميرا"،ص ١٦٢ .

(٢) يجب أن يلاحظ المرء هنا أن الاستخدام البسيط لمصطلحات "الشكل" و"المضمون" لا ينفى أو يثير مشكلات للحجة بأنهما لا ينفصلان.

(٣) بيرو، "الميثيولوجيا الوثنية" ، ص٤٠ .

(٤) لو قلنا إن الفكر سابق على اللغة، فإن السؤال التالى() فيما وراء ومجال وسعى هذا الفصل() هو إذا مكان الفكر يمكن إذن يوجد بدون اللغة؟ هل صورنا الذهنية مدينة إلى الأبد للغة ومرتبطة بها؟

(٥) مايكل باكساندال، "التصوير التشكيلى والتجربة فى إيطاليا القرن الخامس عشر، عند كايث ويتلوك (إشراف)" عصر النهضة فى أوروبا: قراءة"، ص.١٣١

(٦) وأنا سوف أبدا استراتيجيات تفسيرية للعديد من الكتابات السينمائية، خاصة تلك التحليلات التى كانت أيضًا عن كتاب تجاهلوه كثيرًا .

(٧) تايلر، "ظل طائرة"، ص٨٨

(٨) بيركنز، "السينما كسينما"، ص٨٧

(٩) دولوز، "عن الصورة الزمن"، ص٥٨

(١٠) كافيل، "العالم معروضًا، ص٢١ ، ٢٢من المقدمة.

(١١) ويلسون "السرد بالضوء"، ص٤٨و٤٩ .

(١٢) بيركنز: "السينما كسينما"، ص.١٥٧"لكى نعيد اقتناص الاستجابة الفطرية لأحد عشاق السينما فالخطوة الأولى هى تجاه التذوق الذكى لمعظم الأفلام. والمتفرج المثالى هو فى العادة على علاقة وثيقة بالقارئ المثالى عند ستيرن، الذى "يستمتع بمعرفة لماذا لا يهتم أو يستمتع".

(١٣) كافيل، العالم معروضًا"، ص.٢٠٢ "النقد، كجزء من الفلسفة كفن، يجب أن يطمح إلى الفلسفة. إن هدفه هو النظرة الفطرية، غير المعقدة وغير المتفلسفة".

(١٤) إبستين، "صباح الخير يا سينما"، ص١٣و٢٦ .

(١٥) دولوز، "سينما٢" ، ص٢٦٢ .

(١٦) يرو، "الميثيولوجيا الوثنية"، ص.٢٤

(١٧) هايدجر، "أصل العمل الفنى" ، ص٧٤ .

(١٨) جيل دولوز وفيلكس جواتارى، "ماهى الفلسفة ، ص.٢٠٢

(١٩) يطلق كافيل عليها "العبء الفورى الهائل على قدرة المرء فى الوصف النقدى للأحداث السينمائية" ،العالم معروضًا"، ص١٠ من المقدمة.

(٢٠) مقتبس عند جوناثان رومنى، "جمهور مع العم جان لوك"، "جارديان فرايداى ريفيو" ١١فبراير، ص٢ .

(٢١) جان فرانسو ليوتار، "شىء مثل: "التواصل... بدون التواصل"، "فى "غير البشرى: تأملات فى الزمان"، ص١١١ .

(٢٢) من أجل كل تجربة لفيلم انظر إلى كلمات نيك كيف حول "الأم والابن" لسوكورف، "لقد بكيت وبكيت، من البداية إلى النهاية".

(٢٣) إننا قد نقول إن أول "فيلم" نراه هو حياتنا، والثانى() الآن–هو التليفزيون() ثم يأتى بعد ذلك الثالث: الفيلم السينمائى. إن التفكير عندئذ مفهوم على نحو جزئى، ينتظر تنقحيه فى تقابله مع أفلام السينما الأخرى. لذلك فإن التفكير فى فيلم نفهمه يكون فى علاقة مع كل الأفلام الأخرى (التجربة السمعية البصرية) وأنماطها فى التفكير() وهذا هو المعنى الذى يمكن به أن نفهم على نحو أفضل تقرير كافيل أن "أى فيلم يأتى من الأفلام الأخرى"، **"**العالم معروضًا"، ص٧ .

(٢٤) الفلسفة، وليس المهم أنها تبدو تحليلية وجافة، هى أدبية بشكل أصيل، وكتَّاب مثل نيتشه وديريدا قد أظهروا كيف أن الفلسفة تستطيع أن تستخدم هذه الطبيعة الأدبية لكى تتعقب قدم الأفكار الفلسفية() وهناك المزيد فى الفصل القادم.

(٢٥) لقد فهم بيركنز ذلك، ونسخته عن نظرية مفيدة للسينما هى تلك التى "تملك أن تعيد توجيه الانتباه إلى الفيلم كما يُرى، بتحويل التأكيد من الخلق إلى الإدراك"، "السينما كسينما"، ص٢٧ .

(٢٦) يرى كافيل فى هذا النوع من "النقد الإنسانى... قوة الرفيق المفقود"، "العالم معروضًا"، ص١٣ .

(٢٧) هذا يتطابق مع فكرة ريتشارد رورتى أن الوصف "يتم تقييمه طبقًا لفاعليته كأداة تُحقق الأهداف"، فى كتاب ستيفان كولينى (إشراف) "التفسير الزائد"، ص٩٢ .

الفصل العاشر

(١) كافيل، "العالم معروضاً"، ص١٥٤ .

(٢) ليربير، فى عام ١٩١٩ مقتبس فى أبيل "نظرية السينما والنقد السينمائى فى فرنسا" ، الجزء ١ ص ١٠٨.

(٣) فى الحقيقة إن الخط بين التخيل والرؤية ليس واضحًا() نحن نستخدم الخيال عندما نرى، لندعم رؤية ذات ذاكرة، أو لكى نملأ شيئًا رأيناه فى لحظة خاطفة. إننا بشكل مؤكد نرى على نحو فعال ونشط، نتوقع ونمزح الذاكرة والخيال.

(٤) لاكوف وجونسون، "المجازات التى نعيش معها، ص٢١٠ .

(٥) ريتشارد رورتى، "أبحاث عن هايدجر وآخرين: أوراق فلسفية"، الجزء الثانى، ص١٢-١٣ .

(٦) كما يؤكد كافيل، فإن كتابات فيتجنشتاين "تتمنى أن تمنع الفهم الذى لا يصاحبه تغير داخلى"، "تيسير فلسفة فيتجنشتاين المتأخرة"، "الريفيو الفلسفى" ، مجلد ٧١ رقم ١ ص٩٣ .

(٧) فريدريك نيشته، "عن البلاغة واللغة"،ص٢١ .

(٨) السابق ، ص٢٥٠ . وبرغم أن ما لم يلاحظه نيتشه هو السؤال حول نتائج الاستخدام الصريحة .

(٩) فريدريك نيتشه، "فيما وراء الخير والشر"، ص١٠ .

(١٠) نيتشه، "عن البلاغة واللغة"، ص٢٤٦ .

(١١) فريدريك نيتشه، "عن إرادة القوة"، ص٥٥٢ .

(١٢) رورتى، "أبحاث عن هايدجر وآخرين"، ص١٦ .

(١٣) انظر لودفيج فيتجنشتاين، "الثقافة والقيمة"، ص ٢٤

(١٤) جاك ديريدا، "عن علم قواعد اللغة"، ص٩ .

(١٥) ربما كان ديريدا يقول إنه لا توجد لغة للسينما، هناك فقط كتابة، نقش السينماتوجرافى أو التصوير السينمائى (الذى تسميه أنييس فاردا "سينيكرتير" أو"كتابة السينما").

(١٦) جاك ديريدا، "هوامش الفلسفة" ص٢٩١ .

(١٧) ريتشارد رورتى، "نتائج البراجماتية"، ص١٠٢ .

(١٨) ريتشارد رورتى، "التفكيك والتطريق: بحث نقدى ، ص١٩ .

(١٩) هذا يذكّر بكلمات إميل فييرموز التى كتبها فى عام ١٩٢٠ حيث أكد أن السينما "لغة معبرة ومطواعة... شكل من أشكال الكتابة بالرسم"، "أمام الشاشة: جماليات ، ص٢٢٧

(٢٠) دينست، "طبيعة صامتة فى الزمن الحقيقى"، ص١٠من المقدمة.

(٢١) سيجريد ويجيل، "الجسد والمكان الصورة: إعادة قراءة والتر بنجامين"، ص٥٢ .

(٢٢) ماريتن هايدجر، "نهاية الفلسفة ومهمة التفكير"، فى كتاب "كتابات أساسية"، ص٤٤٩ .

(٢٣) هايدجر، "خطاب عن التفكير"، ص٤٥ .

(٢٤) السابق، "ص٤٦ .

(٢٥) السابق، ص٥٤

(٢٦)السابق، ص ٥٥ .

(٢٧) السابق، ص٤٦ و٥٣ .

(٢٨) مارتين هايدجر، زمن صورة العالم"، فى "المسألة المتعلقة بالتكنولوجى وأبحاث أخرى"، ص١١٦ .

(٢٩) هايدجر، "نهاية الفلسفة ومهمة التفكير"، ص٤٤٥-٤٤٦ .

(٣٠) السابق، ص٤٤٤ .

(٣١) هايدجر، "أصل العمل الفنى"، ص٣٦ .

(٣٢) هايدجر، "خطاب عن التفكير"، ص٤٨ .

(٣٣) جيل دولوز، "عن الفلسفة"، فى" مفاوضات: ١٩٧٢-١٩٩٠"، ص١٣٧ .

(٣٤) السابق، ص١٤٨ .

(٣٥) السابق، ص١٤٩ .

(٣٦) كانودو، "تأملات حول الفن السابع"، ص٢٩٦ .

(٣٧) إيزنشتين، "البعد الرابع فى السينما"، ص١٨٢ . عن الهيروغليفية انظر فاشيل ليندساى "فن الصورة المتحركة" الذى نشر فى نفس العام مع "فوتوبلاى" هوجو مونستربيرج (١٩١٦).

(٣٨) هناك علاقة ممكنة أخرى بين اللغة والسينما: هل هناك شىء فى قواعد اللغة الفرنسية يؤدى "بالموجة الجديدة" إلى أن تجرب بهذه الطريقة() أم أنها شىء فى الأسلوب الفرنسى فى التفكير هو الذى ساعد أهدافهم ومقاصدهم؟

(٣٩) جارفى، "فلسفة الفيلم"، ص .٣٥٦ رقم ٨ .

(٤٠) كما يكتب مونستربيرج: "ليس هناك فى أفعالنا فى الحياة العملية ما هو ذو علاقة مع نغمات الآلات الموسيقية، ومع ذلك فإن نغمات السيمفونية تثير فينا أعمق المشاعر... الطاقات التى توقظ دوافعنا، وتوتراتنا واسترخاءاتنا"، "فوتوبلاى"، ص١٦٦ .

(٤١) بيرو، "الميثيولوجيا الوثنية"، ص١٤ . وتؤسس بيرو أفكارها حول الأسطورة، والتى تتألف بالنسبة لها من المعانى العاطفية التى تشبه السينما كثيراً. ص٧٥،٧٤ .

(٤٢) السابق، ص ٢٧ ويشير السينمائى والكاتب راوول رويز أيضاً إلى الفكرة الصورة على أنها "الفعل الفكرة"، من "جماليات السينما١: كتابات متفرقة، ص١١.

(٤٣) فييرموز، "أمام الشاشة: هيرميز والصمت"، ص١٥٨.

(٤٤) جيرمين دولاك، "جماليات، وعقبات، وسينيجرافى متكاملة. من كتاب "النظرية السينمائية والنقد السينمائى فى فرنسا: تاريخ، أنطولوجى، ١٩٠٧ () ١٩٣٩، الجزء ١، ١٩٠١–١٩٢٩. ص٣٩٣.

(٤٥) بيركنز، "السينما كسينما"، ص١٥٥.

(٤٦) كما يتساءل دى إن رودريك، هل "تدفق الصور كمونولوج داخلى يعادل حركة الفكر فيما قبل اللغة"، جيل دولوز، "آلة الزمن"، ص١٨٩.

(٤٧) كانودو، "تأملات حول الفن السابع"، ص٢٩٣.

(٤٨) مقتبس فى فيل باورى، "السينما() الشكل() العقل: الحماقات الهيجلية عند روحيه جيلبير لاكونت"، "كوارترلى ريفيو عن السينما والفيديو، المجلد ١٢، رقم ٤، ص٢٧.

(٤٩) بالاش، نظرية الفيلم"، ص١٨٠.

(٥٠) فيجيل، "الجسد والمكان الصورة"، ص٥٢.

(٥١) سبيجيل، "الرواية وعين الكاميرا"، ص١٢ من المقدمة.

(٥٢) بيرو، "الميثيولوجيا الوثنية"، ص١٥.

(٥٣) دولوز، "ثلاثة أسئلة عن ستة فى اثنين"، ص٣٨–٣٩.

(٥٤) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص٩٧.

(٥٥) إيزنشتين، "وجهات نظر"، ص١٥٨.

(٥٦) السابق، ص١٥٨.

(٥٧) سبيجيل، "الرواية وعين الكاميرا"، ص١٢ من المقدمة.

(٥٨) دولوز، "شكوك حول المتخيل" ص٦٤–٦٥.

(٥٩) دولوز، "سينما٢"، ص٢٨٠.

(٦٠) السابق.

(٦١) السابق، ص١٥ من المقدمة.

(٦٢) جاك ديريدا، "الفنون المكانية: مقابلة"، فى كتاب "التفكيك والفنون المكانية: الفن، وسائط الاتصال فن العمارة"، ص٢٤.

(٦٣) السابق، ص٢٥.

(٦٤) باكيل، "العقل والفيلم"، ص١٠٢.

(٦٥) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص١٧٥ .

(٦٦) تايلر، "ظل طائرة"، ص٧٢-٧٣ .

(٦٧) يدرك مونستربيرج ذلك: "الفوتوبلاى يفعل ذلك كله على نحو أكثر ثراء من أى فرصة ينجح فيها الخيال فى أن يفعل نفس الشىء"، "فوتوبلاى"، ص١٧٢ .

(٦٨) بنجامين، "عمل الفن فى عصر النسخ الآلى"، ص٢٣٠ . "هل يمكن للمجال البصرى... أن يكون له لاوعى؟"، هكذا تسأل روزاليند إى كراوس، "اللاوعى البصرى"، ص١٧٩ .

(٦٩) ويلسون، "السرد بالضوء"، ص٩٨ . بالنسبة لهايدجر، فإن التكنولوجيا تنبع من تقاليد الميتافيزيقا، وتشير على انغلاق الميتافيزيقا() واستخدامنا الأعمى للتكنولوجيا هو الذى يستغرقنا.

(٧٠) على نحو مماثل تحدث كارل بوير عن عالم ثالث من المضمون الموضوعى للفكر، فيما وراء العالم الأول للأشياء، والعالم الثانى للفكر الخاص.

(٧١) سبيجيل، "الرواية وعين الكاميرا"، ص٣٢ .

(٧٢) ميرلوبونتى، "الفيلم وعلم النفس الجديد"، ص٥٩ .

خاتمة

(١) درزيجا فيرتوف، "ثورة الكينوكس" أو "ثورة السينما" ، فى كتاب" صناع الأفلام عن صناعة الأفلام"، ص٩٣ .

(٢) بالاش، "نظرية الفيلم، ص١٧ .

(٣) مثال "الاتصال" يذكرنى بلحظة أخرى مثيرة للفضول: فى إعلان تليفزيونى عن سلسلة متاجر إنجليزية، تحمل أم طفلها الرضيع الذى يتغير وجهه ليعطى تعبيرات شخص بالغ، مما جعله يبدى مفاجأة أو تساؤلا. كان التأثير مثيراً للتشوش والاضطراب.

(٤) دولاك، "جوهر السينما" الفكرة البصرية"، ص٣٩ .

(٥) هذا يُذكِّر بكلمات مونستربيرج: "إن العالم الخارجى الهائل قد فقد وزنه، لقد تحرر من المكان والزمان والتلقائية، واكتسى بأشكال وعينا. لقد انتصر العقل على المادة ، وتتابعت الصور بسهولة النغمات الموسيقية"، "فوتوبلاى"، ص. ٢٢٠ سبق اقتباسه.

(٦) الكلمات الأخيرة لشخصية نيو فى فيلم "ماتريكس" (وهو يخاطب الذكاء الاصطناعى) تصبح تعليقًا على إمكانيات السينما الجديدة المفكِّرة: "إننى سوف أوضح لهؤلاء الناس ما لا تريدهم أن يروه. سوف أعرض لهم عالمًا، بدونك. عالمًا بدون قواعد أو ضوابط، بلا حدود أو تخوم، عالمًا حيث كل شىء ممكن".

(٧) "نادى القتال" هو أيضًا مكان لتأمل الذات، ذو علاقة مشتركة كبيرة مع السينما الطليعية، إن علامات العرض على الشريط السينمائى يشار إليها، وأسنان التروس على شريط السليولويد تُصدر صوت الأزيز فى الفيلم عند نقطة ما، إن الفيلم يفكر فى القصد العنيف القوى لبطله (أبطاله) من خلال الصورة.

(٨) أسلوب فى التفكير يُذكِّر بافتتاحية "ثلاث حيوات وموت واحد فقط" لرويز حيث الفيلم يمسح ويدرس بطله، ويفكر فيه من أعلى ومن أسفل ومن أى مكان ممكن (محاولاً أن "يجد زاوية له").

(٩) دولوز، "المخ هو الشاشة"، ص٤٨ .

(١٠) مونستربيرج، "فوتوبلاى"، ص١٠٢ .

(١١) مقتبس عند أبيل "النظرية السينمائية والنقد السينمائى فى فرنسا" الجزء ١ ص٢١٣ .

(١٢) بيرو، "الميثيولوجيا الوثنية"، ص١١ .

(١٣) ماذا لو كان فيلم مثل "الإدانة" لتار قد تم عرضه فى معرض؟ تأمل السياق الجديد، ومن ثَم ردود الأفعال الجديدة (وفكِّر أيضًا فى الناس الداخلين والخارجين، يلقون لمحة إليه، ويناقشونه أثناء عرضه). وفيلم سوكوروف ذو المسحة التشكيلية "الأم والابن" كان من المؤكد أن يلائم سياق المعرض.

(١٤) أبيل ، "النظرية السينمائية والنقد السينمائى فى فرنسا ، الجزء الأول، ص١١٥ .

(١٥) بنجامين، "عمل الفن فى عصر النسخ الآلى. ص٢٢٤

(١٦) السابق، ص ٢٣٢ .

(١٧) إن ذلك يُذكِّرنى بفكرة: ما أريد دائمًا أن أكون واعيًا به، ومازالت واعيًا به ولا أستطيع الهروب منه، هو بقايًا رؤية صورة أحبها، رؤية تستنفد الصورة عبر الزمن، إننا نلتهم الصورة ونتشربها تمامًا حتى لا نرى شيئًا فيما عدا ذكرياتنا عنها (مثل علاقة تحتضر).

(١٨) بيرو "الميثيولوجيا الوثنية"، ص٥٧ .

(١٩) كيف "تفكر" الألعاب؟ ماذا يحدث لإحساس ذاتيتنا واندماجنا فى اللعب بها؟ إن لعبة مثل "التل الصامت" (والتى تذكرنا بالفيلسوف لاكان فى غرابتها) هى لعبة غريبة مروعة وشديدة الجاذبية أكثر من أى فيلم رعب عادى (بما فى ذلك الفيلم الحديث عن اللعبة ذاتها).

(٢٠) دولوز، "المخ هو الشاشة"، ص٥٤ .

(٢١) ويلسون، "السرد بالضوء"، ص٩٠ .

(٢٢) السابق، ص٩٥ .

(٢٣) كانودو، "تأملات حول الفن السابع"، ص٣٠٢ .

(٢٤) ويسلون، "السرد بالضوء"، ص٢٠٧ .

دليل الأفلام المذكورة فى الكتاب

"٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، ستانلى كوبريك ، ١٩٦٨

"سايكو فى٢٤ساعة"، دوجلاس جوردون، ١٩٩٣

"ضربة"، فرانسوا تروفو١٩٥٩ .

"٨مم"، جويل شوماخر، ١٩٩٩

"على آخر نفس"، جان لوك جودار، ١٩٦٠ .

"عن مدينة نيس"، جان فيجو، ١٩٣٠

"فيلم قصير عن القتل"، كريستوف كيسلوفسكى، ١٩٨٨

"عصر البراءة"، مارتين سكورسيزى١٩٩٣ .

"أميلى"، جان بيير جونيه، ٢٠٠١

"بعد الظهيرة فى الخريف"، ياسوجيرو أوزو، ١٩٦٢

"يوم القيامة الآن" أو "نهاية العالم الآن"، فرانسيس فورد كوبولا، ١٩٧٩

"فى عز الصيف"، تران آن هونج،٢٠٠١

"ألأراضى البور"، تيرانس ماليك١٩٧٣ .

"غريزة أساسية"، بول فيرهوفين١٩٩١ .

"البارجة بوتمكين، سيرجى إيزنشتين، ١٩٢٥ .

"ابتزاز"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٢٩

"بليد رانر" أو "مطارد المستنسخين"، ريدلى سكوت١٩٨٢ .

"صدفة عمياء"، كريستوف كيسلوفسكى، ١٩٩٠

"إيقاظ الموتى" أو "إحضار الموتى"، مارتين سكورسيزى، ١٩٩٩

"بافالو٦٦"، فينسينت جاللو، ١٩٩٨

"باتش كاسيدى وساندانص كيد"، جورج روى هيل، ١٩٦٩

"كابيريا"، جوفانى باسترونى، ١٩١٤

"كازابلانكا"، مايكل كيرتز، ١٩٤٢

"المنقطة المركزية"، مايكل سنو، ١٩٧١

"الطفل"، جان بيير ولوك داردين، ٢٠٠٦

الشفرة غير معروفة، مايكل هانيكيه، ٢٠٠٠

"اتصال"، روبرت زيميكيس، ١٩٩٧

"أذى"، لوى مال، ١٩٩٢

"الإدانة"، بيلا تار، ١٩٨٧

"راقصة فى الظلام"، لارس فون ترير، ٢٠٠٠

"ممر مظلم"، ديلمر ديفيز، ١٩٤٧

"تفكيك هارى"، وودى ألين، ١٩٩٧

"ختفاء فى البحر"، تاكيتا دين، ١٩٩٦

"أصوات فى البحر"، تاكيتا دين، ١٩٩٦

"الحياة المزدوجة لفيرونيك"، كريستوف كيسلوفسكى١٩٩١.

"اتفاقية الرسام، بيتر جرينواى، ١٩٨٢

"عنصر الجريمة"، لارس فون ترير، ١٩٨٤

"أوربا"، لارس فون تريير، ١٩٩١

"عيون مغلقة على اتساعها" ، ستانلى كوبريك، ١٩٩٩

"برج التليفزيون"، تاكيتا دين، ٢٠٠١

"نادى القتال"، ديفيد فينشر، ١٩٩٩

"فيلم"، صامويل بيكيت، ١٩٧٩

"الفانتازيا النهائية: الأرواح بالداخل"، هيرونوبو ساكاجوشى٢٠٠١.

"فرينزى" أو "نوبة جنون،ألفريد هيتشكوك١٩٧٢.

"ألعاب مضحكة"، مايكل هانيكيه، ١٩٩٧ .

"الغضب"، فريتز لانج، ١٩٣٦

رجل العصابة رقم١"، بول ماجوجان، ٢٠٠٠

"الخط العام"، سيرجى إيزنشتين، ١٩٢٩

"الرفاق الطيبون"، مارتين سكورسيزى، ١٩٩٠

"هالووين"، جون كاربنتر، ١٩٧٨

"خفى"، مايكل هانيكيه، ٢٠٠٥

"آمال كبيرة"، مايك لى، ١٩٨٨

"هيروشيما حبيبى"، آلان رينيه، ١٩٥٩ .

"تاريخ (تواريخ) للسينما"، جان لوك جودار، ١٩٨٩

"منزل ميرث" أو "منزل المرح"، تيرانس ديفيز، ٢٠٠٠

"التضخم"، هانز ريشتر، ١٩٢٨

"المطلع على الأسرار"، مايكل مان، ١٩٢٩

"إيفان الرهيب"، سيرجى إيزنشتين، ١٩٤٦

"الفك المفترس"، ستفين سبيلبيرج، ١٩٧٥

"جيه إف كيه"، أوليفر ستون، ١٩٩١

"جول وجيم"، فرانسوا تروفو، ١٩٦٢

"جوليان الصبى الحمار"، هارمونى كورين، ٢٠٠٠

"حديقة الديناصورات" أو "الحديقة الجوراسية"، ستيفن سبيلبيرج١٩٩٣.

"المغامرة"، مايكل أنجلو أنطونيونى، ١٩٦٠

"الإنسانية"، برونو دومون، ١٩٩٩

"الصينية"، جان لوك جودار،١٩٦٧

"الحرب انتهت"، ألان رينيه، ١٩٦٦

"حاجز الماء"، كريس ماركر، ١٩٦٢

"قواعد اللعبة"، جان رينوار، ١٩٣٩

"السيدة فى البحيرة"، روبرت مونتجمرى، ١٩٤٧

"الضحكة الأخيرة"، إف دابليو مورناو، ١٩٢٤

"الملجأ الأخير"، بافيل بافيلوفسكى، ٢٠٠٠

"العام الأخير فى مارينباد"، آلان رينيه١٩٦١.

"العساكر"، جان لوك جودار١٩٦٣.

"الآباء المزعجون"، جان كوكتو، ١٩٤٨

"خطاب من امرأة مجهولة"، ماكسى أوفولس، ١٩٤٨

"ذو النوم الخفيف"، بول شريدر١٩٩١.

"البرزخ"، جون سايلز، ١٩٩٩

"الرجل الإنجليزى"، ستيفن سوديربيرج، ١٩٩٩

"أوديسا صغيرة"، جيمس جراى، ١٩٩٤

"نجمة وحيدة"، جون سايلز، ١٩٩٦

"الطريق السريع الضائع"، ديفيد لينش، ١٩٩٦

"المكتئب"، جيمى ثريفس، ١٩٩٩

"اجنوليا"، بول توماس أندرسون، ١٩٩٩

"رجل وكاميرا سينمائية"، دزيجا فيرتوف، ١٩٢٩

"ماتريكس" أو"المصفوفة الكومبيوترية"، آندى ولارى واشووسكى، ١٩٩٩

"الدم الفاسد"، ليو كاراكس، ١٩٨٦

"تذكارات"، كريستوفر نولان، ٢٠٠٠

"مولوك"، ألكسندر سوكوروف، ١٩٩٩

"الأم والابن"، ألكسندر سوكوروف، ١٩٩٧

"الأم"، فسيفولد بودوفكين، ١٩٢٦

"مولهولاند درايف"، ديفيد لينش٢٠٠٢.

"قتلة بالفطرة"، أوليفر ستون، ١٩٩٤

"الشمال عن طريق الشمال الغربى"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٥٩

"أكتوبر" ، سيرجى إيزنشتين، ١٩٢٧

"المكان القديم" ، جان لوك جودار، ١٩٨٨

"أورديت"، كارل تيودور دراير، ١٩٥٧

"أورلاندو"، سالى بوتر، ١٩٩٢

"عطيل"، أورسون ويلز١٩٥١.

"المسافر"، مايكل أنجلو أنطونيونى، ١٩٧٥

"باتش آدامز"، توم شادياك، ١٩٩٨

"فيلادلفيا"، جوناثان ديمى، ١٩٩٣

"معلمة البيانو"، مايكل هانيكيه٢٠٠١.

"بولا العاشر"، ليو كاراكس، ١٩٩٩

"الوعد" ، جان بيير ولوك داردين، ١٩٩٦

"العناية الإلهية" ألان رينيه، ١٩٧٧

"سايكو"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٦٠

"قصة شعبية رخيصة"، كوينتين تارانتينو، ١٩٩٤

"غزاة تابوت العهد المفقود"، ستيفن سبيلبيرج، ١٩٨١

"صخور ممطرة"، كين لوتش، ١٩٩٣

"إرفع المصباح الأحمر" زانج ييمو، ١٩٩١

"صائد الفئران"، لين رامزى، ١٩٩٩

"النافذة الخلفية"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٥٤

"الصحراء الحمراء"، مايكل أنجلو أنطونيونى، ١٩٦٤

"الحبل"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٤٨

"روزيتا"، جان بيير ولوك داردين، ١٩٩٩

"ساتيريكون"، فريدريكو فيللينى، ١٩٦٩

"عبق ثمرة البابايا الخضراء"، تران آن هونج، ١٩٩٣

"قائمة شيندلر"، ستيفن سبيلبيرج ، ١٩٩٣

"المحارة والراهب"، جيرمين دولاك، ١٩٢٨

"الدائرة الثانية"، ألكساندر سوكوروف، ١٩٩٠

"أسرار وأكاذيب"، مايك لى، ١٩٩٤

"سبعة"، ديفيد فينشر، ١٩٩٥

"إلتماع"، ستانلى كوبريك، ١٩٨٠

"دخان"، ديد وانج، ١٩٩٥

"عيون الثعبان"، برايان دى بالما، ١٩٩٨

"سولاريس"، أندريه تاركوفسكى، ١٩٧٢

"الابن"، تاكيش كيتانو، ١٩٩٣

"مرايا الصوت"، تاكيتا دين، ١٩٩٩

"رهبة المسرح"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٥٠

"المطارِد"، أندريه تاركوفسكى، ١٩٧٩

"حرب النجوم: التهديد الشبحى"، جورج لوكاس، ١٩٩٩

"قوات سفينة الفضاء"، بول فيرهوفن، ١٩٩٧

"ستيلا دالاس"، كينج فيدور، ١٩٣٧

"الشارع"، كارل جرونه، ١٩٢٣

"الإضراب"، سيرجى إيزنشتين، ١٩٢٤

"المدمر٢: يوم الحساب، جيمس كاميرون، ١٩٩١

"الخط الأحمر الرفيع"، تيرانس ماليك، ١٩٩٨

"علاقة توماس كراون الغرامية"، نورمان جوايسون، ١٩٦٨

"ثلاثة ألوان: أزرق"، كريستوف كيسلوفسكى، ١٩٩٣

"تييرا" جوليو ميديم، ١٩٩٥

"زمن الذئب"، مايكل هانيكيه، ٢٠٠٣

"تايتانيك"، جيمس كاميرون، ١٩٩٧

"مبكرًا جدًا، متأخرًا جدًا، جان مارى ستراوب ودانييل أوييه، ١٩٨١

"لمسة الشر"، أورسون ويلز، ١٩٥٨

"قصة لعبة"، جون لاسيستر١٩٩٥.

"يوتيرن" أو "دوران للخلف، أوليفر ستون، ١٩٩٧

"نظرة أوليس" أو "تحديق أوليس"، ثيو أنجيلوبولوس، ١٩٨٨

"خفة الوجود التى لا تُحتمل"، فيليب كاوفمان، ١٩٨٧

"مشتبهون عاديون"، برايان سينجر، ١٩٩٥

"الأبقار"، جوليو ميديم، ١٩٩٢

"دوار"، ألفريد هيتشكوك، ١٩٥٨

"ليلة العيد"، فينسينت وارد، ١٩٨٤

"عاشت حياتها"، جان لوك جودار١٩٦٢

"منطقة الحرب"، تيم روث، ١٩٩٨

"هارمونيات فيركمايستر"، بيلا تار، ٢٠٠٠

"حيث لا تطير الجوارح"، هارى وات، ١٩٥١

المؤلف فى سطور :

دانييل فرامبتون

دارس بريطانى للفلسفة والسينما ، وهو حاليا شريك فى إدارة شركة لإنتاج أفلام الفيديو التجريبية ، ويقوم بنفسه بتصوير وتوليف وإخراج هذه الأفلام ، التى يحاول بها أن يؤكد على نظريته "الفيلموسوفى" ، والتى صاغها فى هذا الكتاب الذى نشره فى عام ٢٠٠٦ ، فى محاولته تجديد شباب النظريات السينمائية لكى تواكب التغيرات التقنية المعاصرة فى السينما ووسائط الاتصال مثل التليفزيون والكومبيوتر والإنترنت ، لذلك فقد أنشأ أيضًا موقعًا إلكترونيًا تفاعليا مفتوحًا للمتلقى؛ لكى يدلى فيه بآرائه حول السينما. ويقوم فرامبتون حاليًا بإعداد كتابه الثانى الذى يركز فيه على تحليل بعض الأفلام "الفيلموسوفية" من وجهة نظره ، مثل أفلام هانيكيه والأخوين داردين ، وكان آخر أفلام فرامبتون التسجيلية هو فيلم "طهرانى" الذى عرض فى عام ٢٠٠٩ .

المترجم فى سطور :

أحمد يوسف

دبلوم العليا من معهد النقد الفنى الفنون عام ١٩٧٥ ، عضو جمعية نقاد السينما المصريين ، ورئيس تحرير المشارك لمجلة "عالم السينما" الصادر عن جمعية النقاد ، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية ، وجريدة "الخليج" الإماراتية . له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى، والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل: "الفن السابع" "واليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب" .

ترجم كتاب : تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتحت الطبع حاليا ترجمة "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية" عن المركز القومى للترجمة بوزارة الثقافة ، ومن كتبه المؤلفة : «نجوم وشهب فى السينما المصرية" ، "فريد شوقى الفنان والإنسان" ، و"نادية لطفى : لنجومية بلا أقنعة" ، و"عطيات الأبنودى : وصف مصر" ، و"محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان" .

الإشـــــراف اللغـوى : **حـســام عـبـد الـعـزيز**

الإشـــــراف الفنـــى : **حســــــن كامــــل**





"الفيلموسوفى" تعبير يجمع بين السينما والفلسفة، وبالفعل فإن هذا الكتاب لا يفسر السينما بالفلسفة، لكنه يعتبرها فلسفة فى حد ذاتها، وهو فى ذلك متأثر بطوفان ثقافة الصورة الذى يجتاح عالمنا المعاصر، ليس من خلال السينما فقط، وإنما من خلال كل وسائط الاتصال البصرية والسمعية. كما أن الكتاب يعكس رد الفعل الفلسفى تجاه الإمكانات التكنولوجية الحديثة التى استطاعت – باستخدام الكومبيوتر – خلق الصور بدلا من تسجيلها ونسخها من الواقع، بالإضافة إلى طرق السرد الجديدة التى تجعل المتلقى يدخل إلى متاهة من الأحداث والشخصيات. ويهدف الكتاب فى التحليل الأخير إلى أن يعتبر الفيلم كائنا مستقلا بذاته لا يمكن فصل أجزائه ومكوناته عن بعضها البعض، ليطلب من المتلقى التفاعل مع الفيلم ككائن حى، ويدخل إلى عالمه الذى لا يعرف حدودا فاصلة بين السينما والفلسفة.

تصميم الغلاف: سارة صالح